

ज्ञानपोठ लोकोदय ग्रन्थमाला : ग्रन्थांक-१९३

सम्पादक-नियामक :

सप्तमीचन्द्र जैन

BHASHA AUR SAMVEDNA

(Essays)

Dr RAMSWARUP
CHATURVEDI

Ekretiya Joseph's
Publication

First Edition 1954

Price Rs. 25.00

○

सम्पादक

भास्वती शर्मा

मध्यम भास्वती

६ मलीपुर मार्ग, कोलकाता-२०

मध्यम भास्वती

दुर्गापुर रोड, कोलकाता-२

विभाग

१९९ १९९ कोलकाता दुर्गापुर मार्ग विभाग-२

प्रथम संस्करण १९९३

मूल्य तीन दो पचास रुपये

सम्पादक भुवनाचल बारापानी-५

डॉ० धीरेन्द्र वर्मा
तथा
रिचर्ड मात० जी० स्ट्रेटर को
समर्पित समारोह

आरम्भिक कृतव्य

अधेय और डरेस ही नहीं प्रत्येक संवेदनशील रचनाकार मायासे मंचप और असन्तोषका अनुभव गहरे स्तरोंपर बरखर करता है। यह मंचप और असन्तोष वस्तुतः उसका अपने-आपसे है क्योंकि भाषा उसका सम्पूर्ण व्यक्तित्वका अनिवाय और अविभाज्य अंग है — अनुप्यको छेप समस्त प्राप्तिवपत्से पृथक् करनेवासा भाषारमृत उपकरण — और व्यक्तिकी संसारके प्रति समस्त प्रतिक्रियाओंका कुल धोय है। अन्यष्ट संवेदनेंकि कपमे प्रतिभासित अनुभवको हम वास्तविक अर्थमें 'अपना' मायाके माध्यमसे ही बना पाते हैं। अर्थात् मायाके कपमे साक्षात्कृत होनेपर संवेदन हमारे विधिष्ट अनुभव-अर्थका अंग बन पाता है। मने ही भाषाका रूप यहाँ अनुप्यरित रहे। कभी-कभी हम अपनी मन स्थितियोंका जानकर भी नहीं जान पाते कि किसी रचनामें भाषाकी मध्यस्थतामे पद-मुनकर उसे अपन व्यक्तित्वम व्यक्तित्व और समाहित करते हैं। हम बुद्धिमे भाषाका अनुपपन किसी सीमा तक मानवीय व्यक्तित्वके केन्द्रीय तत्त्वोंकी अनुपताका धोतक है। प्रस्तुत अध्ययनका मूक ध्येय रचनाकारके इस आन्तरिक मंचप की मूक बरानकातर परीक्षा करना है। आधुनिक युगमे कलाओंकी प्रवृत्ति विपरीतकरण और व्यमूर्तकी ओर है, जिससे उनके मौलिक रूप अधिक धिक बिगुल होनेकी प्रक्रियाम है। भाषा व्यमूर्तनके इन क्रममें प्रवय और अनिवाय वरम है। कण्ठ वृत्तिकारके मनीनतम विषयकी विचारों प्रमुप कपमे उसकी भाषा-प्रयोप-विधिमें प्रतिवर्तित होनी है। साथ ही भाषाके माध्यमसे किसी रचनाकारकी प्रामाणिकताकी भी परीक्षा अनेधया छटख और विरचमनीय डंगे की जा सरती है। यों अमय-अलम कपीय निभ

प्रारम्भिक चक्रवर्त

काव्य भाषाका स्वरूप	---	११
तुलसीदास काव्य-भाषा : कुछ संकेत	---	१९
प्रसादकी काव्य-भाषाका प्रारम्भिक रूप		
सम्बन्धिकाभाषा स्थितिका अवलोकन		५५
नयी कविताका भाषा समस्यापूर्ति और कथावस्तु-व्यक्तिता	---	६३
नयी कविताका वाक्य	---	७
नयी कहानी और नए भाषाका आग्रह	---	७४
अतीतके उपयोग : कथा-प्रसंग और प्रतापोंके क्षेत्रमें	---	८१
कहानीका अर भाषा	---	८७
भाषा और पुराण-कथा अन्तरसम्बन्धपर पुनर्विचार	---	९९
भाषा और संस्कृत	---	९७
बोली और काव्य-साहित्यका अन्तरसम्बन्ध	---	१११
नवीनवादीका अन्तर्भाषाकरण	---	११९
भैरवकी तथा वृद्धकी भाषा-नीति	---	११९
हिन्दी भाषा और राष्ट्रीयताका विभाजन	---	११३

‘लैम्बेज ! शॉट इज द राइटर्स स्टाइल एक्सप्लेन
 अ स्ट्रॉल दू यूज अ मीडियम पेज प्रेसाइजली
 पेज पासिबल बट नोईंग फुल्लरी इटस बेसिक
 इम्प्रेसिशन ।’

— ऑरिन्स डरेल



एक अपूर्व है क्योंकि उच्चारण मॉगते हैं।

— लोरेन

आरम्भिक व्यक्तित्व

अज्ञेय और इरेक ही नहीं प्रत्येक संवेदनशील रचनाकार भाषामें संवय और असन्तोषका अनुभव गहरे स्तरोंपर बराबर करता है। यह संवय और असन्तोष बस्तुन उसका अपने-आपसे है क्योंकि भाषा उसका सम्पूर्ण व्यक्तित्वका अतिबाध और अधिभाग्य अंग है — मनुष्यको शेष ममस्त प्राणिजगत्में पृथक् करनेवाला आचारमृत उपकरण — और व्यक्तिकी संसारके प्रति ममस्त प्रतिक्रियाओंका कुछ योग है। अस्पष्ट संवेदनोंके रूपमें प्रतिमामित अनुभवकी हम दान्तविक अर्थम 'अपना' भाषाके माध्यममें ही बना पाते हैं। अर्थात् भाषाके रूपम मायास्तृत हीनपर संवेदन हमारे विधिष्ट अनुभव-अनका अंग बन पाता है, यत्ने ही भाषाका रूप यहाँ अनुत्पन्न रहै। कभी-कभी हम अपनी मन स्थितियोंको जानकर भी नहीं जान पाते कि किमी रचनाम भाषाही माध्यमतासे यह-मुनकर उसे अपने व्यक्तित्वम व्यवस्थित और समाहित करते हैं। हम दृष्टिमें भाषाका बहु-रूपम किमी सीमा तक मानवीय व्यक्तित्वके जग्रीय तत्त्वोंकी अनुपलब्धता मानक है। प्रस्तुत अध्ययनका मूल ध्येय रचनाकारके इन आन्तरिक संवय की मूलम धरातलोंपर परीक्षा करना है। आधुनिक युगमें कलाओंकी प्रवृत्ति विरोधीकरण और अमूर्तताकी ओर है, जिससे उनके मौखिक रूप अधिकाधिक विवृद्ध होनेकी प्रक्रियाम है। भाषा अमूर्तताक इस क्रमम प्रथम और अतिबाध चरण है। कल्पन कृतिकारके सर्वात्मम विकासकी दिशाएँ प्रमुख रूपमें उसकी आत्म-प्रयोग-विधिम प्रतिदर्शन होती हैं। साथ ही भाषाके माध्यममें किसी रचनाकारकी प्रामाणिकताही भी परीक्षा अनेकधा तटस्थ और विरचनीय दृष्टि की जा सकती है। यों अल्प-अल्प वर्तमान किने

मानपर भी इन निबन्धोंकी मूल समस्या और जिज्ञासाका क्षेत्र एक है — संबन्धनात्मक स्तरपर व्यापक मानवीय गुणनशीलता और भाषाका सांस्कृतिक सम्बन्ध । अवश्य ही इन आन्तर्यसम्बन्धका निवेदन प्रमुखतः साहित्य और कलाजोति सन्दर्भमें किया गया है । क्योंकि गुणनशीलताका श्रेष्ठतम और अधिकतम भी रूप यहीं देखनेको मिलता है ।

भाषाविज्ञान और साहित्य-चिन्तनकी गयी-पुगयी पद्धतियोंमें एक साथ ही परिचित होनके कारण प्रस्तुत विचार-सरणिमें केवल निबन्ध ही कामचल स्थितिमें रहा है । इस प्रसंगमें अपनी मौलिक स्थापनाकी भाषा एक सीमा तक संवेदनाको नियमित और अनुशासित करती है कई रूप पून सन् ५९ को मद्रास केवल कॉन्फ्रेंसके लिए लिखित 'भाषा और संवेदना शीघ्रक टिप्पणी ('अभ्यास' कुत्ताई ६ जैपरीबी रूप 'क्लेस्ट जर्नल-जून ६) में जो वर्तमान छतिका एक प्रबन्ध बंध हानेके साथ-साथ पूरी रचनाके लिए भी शीघ्रक बन बनी है, व्यक्त की थी । वहींसे इस विद्यामें चिन्तनका काम अग्रसर होता रहा और आज इस स्थितिमें है कि इस महत्त्वपूर्ण सन्दर्भमें अपने कुछ विचार व्यवस्थित ढंगसे सबके सम्मुख प्रस्तुत कर सकूँ । जहाँ-जहाँ अपनी अबकी सोचके लिए हिन्दीकी मध्यकालीन काव्य-भाषा शीर्षक प्रस्तावित विषयपर बुलबुल डॉ बीरेन्द्र बमसि पण्डित किया था । सम्भव है जाने कभी उस संकल्पको भी पूरा कर सकूँ । जो इस प्रसंगमें कुछ आरम्भिक सकेत प्रस्तुत करने हैं कि किस प्रकार हिन्दीकी काव्य-भाषाके आचार बदलते रहे हैं — कभी बड़ी-बोली कभी ब्रज कभी अवधी और अब फिर काङ्ग्रेसी । इस बुद्धिसे प्रायः सभी काकाम हिन्दी प्रदेशके व्यापक होनके अग्रक-अन्त्य बन-बोझियोंके रहनेपर भी काव्य-भाषाका अधिकतर एक ही परिमिष्टित रूप स्वीकार किया है । यही मिथारीशसका साक्ष्य बहुत स्पष्ट है, 'ब्रजभाषा होत ब्रज-भाषा ही न अनुमानी । काव्य-भाषाके इस व्यापक रूपका अध्ययन जितना अधिक है साहित्यके सम्पूर्ण इतिहास और लगीलाके लिए पटना ही

हिन्दी साहित्य-चिन्तनकी मात्रा और क्षेत्रविनाशे का बल एतनेपर भी यह स्वीकार करना होगा कि हमारे चिन्तनमें अभी तक कोई ठीक-ठीक विद्या-विन्दा नहीं दिखाई देता है न सैद्धांतिक चिन्तनके लक्षण और न व्यावहारिक समीक्षाके क्षेत्र । वर्तमान युगमें सम्भवतः साहित्य-चिन्तनके सामर्थ्यको पर्याप्त समीक्षाके लाभ नहीं मिला गया । और यही कारण है कि हममें आचार्य रामबाबू दुसम्भे का हिन्दी समीक्षा विधी विद्या या विद्याज्योति अक्षरों में नहीं हो सकी । ऐसा बना हुआ एकके भी कारणोंकी ओर भी जा सकती है पर उनकी वहाँ यही अभीष्ट नहीं । इनका स्पष्ट है कि हिन्दी समीक्षा दुसम्भे युगमें कोई उल्लेख योग्य प्रगति नहीं कर सकी । इसका एक उदाहरण तो यह है कि आचार्य दुसम्भे 'हिन्दी साहित्यका इतिहास' अपनी अनेक छुटियोंके बावजूद आज तक हिन्दीका एकमात्र भेद्य और मान्य इतिहास बना हुआ है। यही ठीक सम्भव और संभव समीक्षा-दृष्टि फिर हिन्दी-अवस्था देखनेको नहीं मिली । कुछ चिन्तनशील रचनाकारोंने तो यह बारा है, या किसी इत तक ठीक भी है, कि समकालिक हिन्दी साहित्य विवेचन कवितामें जो कोई गति नहीं रह गयी है और न उस भविष्यके लिए कोई उत्साह या चिन्ता ही उसका प्रमुख कारण हिन्दी साहित्य-चिन्तनकी विद्या-हीनता ही है ।

उदाहरणके लिए ससम्भन्धी समकालिक चिन्तनको जिना या सचता मकता है । लेखकों और विचारकोंका एक बड़ा धर्म ऐसा है जो हर प्रकार की मयी-मुदनी कविताकी रसकी मुँबीसे समझने-समझानेका राजा पैदा करता है । इन लोगोंके अनुसार रम-विज्ञान अपनी प्रकृतिमें बहुत लुप्त हुआ है, और इसलिए नवीन आविष्कारोंको अनुकूल उससे सम्पर्क नहीं हो सका है । दूसरी ओर ऐसे रचनाकारोंकी भी कमी नहीं है, जो ससम्भन्धी मान्यताओंको निराला अका-

सिद्ध और बड़ हुआ मानते हैं। उस-सिद्धान्तके समर्थकोंकी धिक्कारत है कि अधिकतर लोग उससम्बन्धी समुचित अध्ययन किये बिना ही उसकी आलोचना करन समते हैं और यह धिक्कारत काफी हद तक सही मानी जा सकती है। पर आधुनिक काकके छद्मकी विद्यमानता भी कम बर्नीय नहीं। साहित्य और ज्ञानका भित्ति बिना और प्रसार हुआ है उस सबसे बपन-आपको परिचित रखनेमें वह अपनीको बध्म पाता है। गया पुता कर्षेसिक-आधुनिक ऐसी-बिसेसी मामबसास्त्री-वैज्ञानिक-अध्ययन की बनेक एसी बहुमुखी विद्यार्थें हैं जिनके भीषण बबाबका समसामयिक लेखक अनुभव करता है। पूर्व यदि बीगोसिक दृष्टिसे उसके निकट है, तो पश्चिम काकको दृष्टिम निकट है। इन तनावसे वे हो मुक्त हैं और ऐसे बहुत-से लेखक हैं जो लेखक अपना किया हुआ पढते हैं और अपने अतिरिक्त किसी अन्यके 'समानबर्मा बननकी उदारता नहीं दिखाते। उनके सम्बन्धमें तो तुलसीदास बहुत कुछ कह पये हैं और इधारेम ही मैं अब नका क्या कर्वाँवा।

अपने विचार-सूत्रको फिरसे पकड़ लें तो कहना चाहूँगा कि यदि थोड़ी देरके लिए वह भी मान सिद्धा जाये कि उसकी प्रशस्तीसे प्रत्येक युगी कविताकी सन्तापजनक व्याख्या की जा सकती है तो भी हम वस्तुतः उस सिद्धान्तके बटोरोपसे इतने ऊँच चुके हैं कि इस विचार नये चिरेसे सोचना चाहते हैं। कविता पढ़कर हम उसकी प्रकृति समझना चाहत हैं युगीसे पूर्व निश्चित सिद्धान्तोंके आधारपर कविताका विश्लेषण नहीं करना चाहते। कोई कविता भी कुछ सिद्धान्त क्या न हो सम्ये समयेके बाव उसके विवचनके ध्वज बड़ हो जाते हैं नये सम्पर्कसि राहमें सम्पुक्त नहीं हो पाते। कविताकी परराजधी ही नहीं काकान्तरम साहित्य-चिन्तनकी परराजधी भी अपनी जगहता छोले करनी है। सम्य किस प्रकार समसस विमुक्त होकर चुक जाते हैं, इसकी जर्मा तो प्रस्तुत इति-म विस्तारसे की गयी है। जाकम्बन उहीपन भाव-विभाव ऐसी ही पररा-

बसी है जो हमारे जीवन अनुभव-स्रोतों का भंडार नहीं रही। पुरानेके
 स्वातंत्र्य कोई भी नया सचचा नया नहीं होता। जैसे भौतिकशास्त्रके
 अनुसार किसी आयुक्त नये पदार्थकी सृष्टि नहीं हो सकती और मनोविज्ञान
 के अनुसार कोई एकदम अमृतपूर्व कल्पना नहीं की जा सकती उसी प्रकार
 यह भी स्पष्ट है कि विचार-बलात्में किसी सचचा नया भावको जन्म नहीं
 दिया जा सकता। बीजों तो बहुत कुछ बढ़ी होती हैं उन्हें ठीक बेतमक
 किए बुद्धिहीन नवीनता अपेक्षित होती है। यावत् इसी भावसे मेरा सुझाव
 है कि रस-सिद्धान्तके पक्ष-विपक्षके विवेचना और नकलियोंमें बह बाट जाने
 नहीं बह सकती। यदि हम अपने साहित्य-चिन्तनको गतिहीन बनाते हैं
 तो विचारकी नयी भूमिका का सम्मान आवश्यक होता। प्रस्तुत कृति हमी
 विज्ञान एक आरम्भिक प्रयास है।

साहित्यके लिए भाषा प्रयोग-विधि की बुद्धिमें आधुनिक हिन्दी कविताकी
 विवेचनाकी ओर कुछ विचार-सूत्र प्रस्तुत करना चाहूँगा जिनके माध्यमसे
 प्रत्येक युगके कृतित्वको बेहतर ढंगसे समझा जा सकता है। भारतेन्दुके
 माध्यमसे गढ़ोबाकीकी प्रतिष्ठित हिन्दी साहित्यमें एक बड़ी क्रांति थी।
 पर जैसा कि प्रसारकी काव्य-भाषाके सम्बन्धमें विचार करते हुए मैं कहता
 हूँ, भारतेन्दुने अधिकतर बचकी भाषामें परिवर्तन किया था। कविताकी
 भाषामें अन्तर बादमें किया गया। स्वयं प्रसारके कुछ पूर्व यौधेय पाठ्य
 हरिऔध मैथिलीकरण गुप्त तथा रामनरेश मिश्राकी इस समस्यासे जूझना
 पड़ा था। कवितामें छाड़ीबोलीके आरम्भिक प्रयोगकर्ता होनेके कारण इन
 कविोंने बराबर भाषा का सीधा प्रयोग किया है। कविताकी भाषा-शैली
 गहरी अर्थ-समृद्ध इनकी रचनाओंमें देखनेकी नहीं मिलती। द्वितीय-युगकी
 बहु-वचन इतिवृत्तान्तकता इन कालके भाषा-प्रयोगोंके माध्यमसे अच्छी
 तरह समझी जा सकती है। छाड़ीबोलीमें अभी तक प्रतीय और पाव
 बिन्दो विधानके लिए उपयुक्त संस्कारण अभाव था। इन अविवर्धित
 माध्य-भाषाके अनुकूल ही इन कवियोंकी संवदना है जो उनके सीमित

अनुभव-स्रोतोंका प्रधान कारण है। काव्य-भाषाके संबन्धनमें केन्द्रीय-तत्त्व भाव-विषय (इमेज) का है, इस तथ्यको एकरा पाठ्यक्रम बड़े बलपूर्वक कहा है 'पूरी जिम्मेगोमे एक भाव-विषयका निर्माण कर सकना कही बख्ता है मोटे-मोटे शब्दोंका लिखनेकी तुलनामें।"

काव्य-भाषाके रूपमें लघुबोलीका वास्तविक परिष्कार छायावाच सुपम होता है। भाषामें काव्यशक्तिता बढता और अनेक प्रकारकी रीति-माएँ विकसित की जाती हैं, जिनके सहारे वाचको सीधे-सादे कहनेके स्थानपर उसे सम्प्रेषित करनेकी शक्ती की जाती है। शब्दोंके व्यर्थ-विस्तार म-से हटाने और वैकल्पिक बंधोंको सहज किया जाता है जो काव्य-भाषा बननेकी पहली आवश्यक शर्त है जिससे फिर भाव-विषयका संबन्ध सम्भव होता है। यह सही है कि छायावाची काव्य-भाषा कुछ मिठाकर कृत्रिम अधिक हो गयी इस अर्थमें कि जीवित भाषासे उसका सम्पर्क कम रहा। पर शायद इस यत्नमें कृत्रिमताके बिना शब्दोंकी अनेक आधुनिक अर्थ-अपारण इस आधुनिक स्थितिमें विकसित न हो पातीं। 'प्रियप्रवास 'साकेत' 'पथिक'-जैसे प्रबन्ध एक ओर, और दूसरी ओर 'कानामनी में मौक्तिक अन्तर इसी भाषा-प्रयोग-विषयका है। प्रसादकी काव्य-भाषा अपनी सुपरिचित अप्रुणताओंके साथ ही अपनी विवक्षित है कि उसमें सत्य और यथार्थके विभिन्न अनाविच्छिन्न पक्ष अपनको विकृत करते दिखाई देते हैं। 'प्रियप्रवास 'साकेत और 'पथिक'के कवि मानवीय व्यक्तित्व-के अनेक मूर्त संघर्षों और अन्तःप्रक्रियाओंसे अपरिचित रहे, क्योंकि उनकी भाषा अविकसित थी। छायावाचमें प्रसाद निराशा पक्ष और महादेवीके माध्यमसे लघुबोली पहली बार सही अर्थमें काव्य-भाषाके रूपमें प्रतिष्ठित हुई। इनका प्रबन्ध साथ निरालाजी प्रसिद्ध कृति 'रामकी शक्ति-पूजा में देखा या समझा है। यही लघुबोलीपर आधारित हिन्दीकी आधुनिक काव्य-भाषाकी नयी क्षमताका सार्वत्रिक उद्घाटन हुआ है।

अगर छायावाची काव्य भाषा ही हम समुचित विकसित प्रतिक्रिया होती

६ और छयावारी पूव रोमैण्टिक काव्य (बीयर पाठक पाण्डेय बन्धु, रामनरेय त्रिपाठी) की इतिवृत्तात्मक गीची-साची भाषाको अपनाकर आपह दिखाई देता है। साथ-ही इसलिये भी कि यह डंग सरल या और राष्ट्रीय आन्दोलनके उस कठिन विनोद बम्मीरता और निपट्यरु साथ मानव-विचारनेके लिए उचित परिवेशका अभाव था। भाषनमात्र चतु बरी और बाबूद्वय शर्मा 'नवीन' एहूकेसे ही सीधी-साची भाषाका प्रयोग कर रहे थे। बारम बन्धन बिनकर अचम्पतीचरण बर्मा नरेश्वर शर्मा और अचम्पने भी इसी भाषाका अपनाया। जिस इतिवृत्तात्मकताका छया-बारम बिराज किया था उसे ये फिर स्थापित करते दिखाई देते हैं। सरल भाषाके प्रति आकर्षणका एक कारण उहू कविताकी सफ़लता भी थी। पर उहूका मित्राज साङ्गोईका है जब कि हिन्दी वाक्य-भाषा मुक़रत ध्वजना-सक्तिपोवर आचारित रही है, इन मङ्गलपुत्र अन्तरकी बार इन कवियोंमे ध्यान नहीं दिया। डरेलकी पञ्चाशकीमें इन रचनाकारोंने सत्य को सम्प्रेषित करनेके स्वानपर उसे केवल कह देना चाहा। उक्त बही हुआ जो हो सकता था। इन सभी कवियोंकी गति बोझी दूर चलनेके बार कुच्छिन्न हो गयी क्योंकि गतिधीन बने रहनेके लिये काव्य-भाषाके दिन उपकरणोंकी आवश्यकता भी वह इनके पास न थे। समयको बहुत चाङ्गी दूर तक कहा जा सकता है उसके आने का उस सम्प्रेषित ही करना होया। यही काव्य है जिससे छायावारी कवियों-बीमा पुष्ट व्यक्तित्व उत्तर छायावारीबोध-से विनीचा भी न बन सका। सरल भाषाका प्रयोग करने वाले सभी आधुनिक हिन्दी लेखकोंमें-मे मैजिनीसारथ गुप्त प्रेमचन्द और बन्धनकी उपलब्धि अपेक्षया सबसे अधिक मङ्गलपुत्र नहीं जा सकती है। पर अपने-आपमें इन रचनाकारोंकी सफ़लता और गति बहुत सीमित है।

१ "इ व हिमैथियन विष द रेमिन बॉय इट। इर कैम ज्येम्मी बी कनर-
मोट ग्येरेड, जार्जनी एमोड इड द कैरन डॉर लव पर्टेड।"

(लॉरेन्स डीन 'प्रिया'—काव्य मन्तर १५४)

एक सीमाके आगे उनके पास रहने कायक कुछ नहीं रह जाता। मानवीय व्यक्तित्वकी मूल्य और जटिल प्रक्रियाओंकी वे नहीं समझ पाते। अंतर की तुलनामें मीडिकीकरण युक्त और प्रेमचन्दकी चर्चा करती हुए लम्बुसारे बाबूदेवीका निष्कर्ष संगत और सही परिचयपूर्ण है। काव्य भाषाकी वृत्तिसे इन रचनाकारोंकी परीक्षा करनेपर यह स्थिति और भी स्पष्ट तथा सकारण दिखाई देने लगती है।

उत्तर अय्याबादी रचना-वृत्तियोंसे ही प्रगतिवादका विकास शुरू हो जाता है। भाषाके सम्बन्धमें इन कवियोंकी बुद्धि बचन दिनकर, गरीब बीवी ही रहती है। शिवमंथक सिंह 'सुमन' केदारनाथ ब्रह्मदास नावा पुन आदि सभी प्रगतिवादी कवि सरल भाषा 'सुमन' करते हैं। जनवादी आन्दोलनसे सम्बद्ध होनेके नाते भाषाकी यह सरलता उनके लिए और भी उपयोगी सिद्ध होती है। परन्तु कविताका सम्बन्ध ही उत्तर अय्याबादी युगकी तुलनामें ही प्रगतिवादी कृतित्व जलन्त सामान्य कोटिका दिखाई देता है। नाटके बीचमेंसे कविता एक-आध कभी बहुत दूरनेसे ही स्थित है।

प्रयोगवादमें जलन्तके काव्यमसे काव्य-भाषाका पुनर्पुनर् बारम्बार होता है। भाषाके सम्बन्धमें जलन्त-बीवी सावधानी कम ही रचनाकारोंमें बरती है। जलन्तके प्रबंधक कुछ ऐसे पाठक और समीक्षक हैं जो उनके कव्यसे सहजतः न होते हुए भी उनकी कलाके बहुत बड़े सपासक हैं। सुमनवत

१. "मेरे जीवन-कालोंको हाथमें लेना, पेशीका भाव-बारम्बार और सांस्कृतिक परिवर्तनोंके जलन्तक रूप कभी हुईं बरिष्ठ समकालीन मित्रमंडल करना; जलन्त, देता और बाकिने जीवनके चार भागों बांटेनेके अन्तर्गत कर लाना; धारांत न कि जीवनके लक्ष्य और लक्ष्यहीन गठ-प्रतिगठों और मिश्रित जीवन-व्यवस्थाओं की न-श्वपर आनेवाले जलन्तोंको चिह्नित करना कभी संभावना और अपनी कलामें इन लक्ष्यों को सजीव करना गुण (पैकलीकरण) और प्रेमचन्दकी साहित्य-सीमाके बाहर है।
(लम्बुसारे बाबूदेवी, जलन्तकर मराठीकी भूमिका)

वे नहीं जानते कि भाषाका अधिकसे अधिक सतक और सच्चरित्रात्मक प्रयोग करके ही अजेयमे अपनी कलाकी इशाना निबारा है। भाषा जिसकी सच्चरित्रात्मक होयी कलाकृति सतनी ही विमुक्त और प्रामाणिक होयी। और यदि कला नयमुक्त कला है तो उसके सामाजिक-असामाजिक होनेका प्रत्यक्ष ही नहीं कठता। इस दृष्टिसे अजेयके साहित्यमें कलाका अत्यन्त परिष्कृत रूप देखनेको मिलता है। बीचके अन्तरालको छोड़कर वे काव्य-भाषाको अत्यन्तसे उठाकर उसे आगे विवक्षित करते हैं। भाषावाङ्की दृष्टिमें और सामान्य बीचमें बुर हटी हुई ध्वन्याङ्की स्वरूपर उन्हाते बोल-बाल-की भाषाके आधारपर अपनी काव्य-भाषाको निर्मित किया। पर वे जानते थे कि बोल-बालकी भाषा काव्य-भाषा नहीं बन सकती बोल-बालकी भाषाके आधारपर काव्य-भाषा विवक्षित हो सकती है। यह अजेय और बच्चनकी पद्धतियोंके बीच आधारभूत अन्तर है।

नयी कवितामें अजेय-द्वारा प्रारम्भ की हुई इस सामाजिकीकरणकी प्रक्रिया-को आगे बढ़ाया है। अत्यन्त साधारण और परिचित सन्दर्भोंमें नयी संनिभार और अन्त-अन्त नयी कविताके कवियोंमें विवक्षित की है। यह इस बातका द्योतक है कि अन्तका नहीं उसके प्रयोगका महत्व होता है और काव्यान्तरमें अन्त नहीं पितता वरन् उसका विविध सन्दर्भ समाप्त हो जाता है। सामान्यतः एक चुके हुए अकाव्यात्मक माने जानवाने सन्दर्भोंको प्रतिमावान् कवि नय सन्दर्भमें रखकर उन्हें फिरसे जीवित कर देता है, अकाव्यकी कमी संस्कृत-वाङ्मयमें ली जाती है तो कभी साधारण बोल-बालके अन्तर्से। नामन्तवाही और सामान्यताके युगसे आगे बड़ी हुई बुनियादे काव्य भाषाका आधार यदि बोल-बालकी भाषा बनती है बनायी जाती है तो यह उचित ही है। इस दृष्टिसे लक्ष्मीकांत वर्मा रघुवीरमहाय विभिन्न अकाव्य प्रसूति नये कवियोंमें अपनी काव्य-भाषाका आधार अत्यन्त सामान्य ध्वन्याङ्कीको बनाया है। कलाकी महत्ताका एक सत्य यह माना जाता है कि हममें प्रयुक्त उपकरण मूलसे मुख्य हों। अन्त-विधान गुरु

सम्य और सामान्यतः काव्यात्मक समझे जानेवाले व्यक्तियों के स्वयं उपकरणोंको छोड़कर नया कवि मुख्यतः और अल्पतम साधनोंमें अपनी कक्षाकी मूर्ति करना चाहता है। इस बातको कई बार कह चुका हूँ और इस प्रयोगमें बलपूर्वक फिर कहूँगा कि संघीयके प्रभावमें अपनेको मुक्त करके नयी कविता कविताका विभूततम रूप है क्योंकि उसका मूलन केवल भाषा-प्रयोग-विधिपर निर्भर है, और सत्यको सम्प्रेषित करनेकी कुशलतम प्रणालीका सम्भव बना सका है।

प्रस्तुत कृतिमें काव्य-भाषाकी सैद्धान्तिक चर्चा और उसके मौखिक प्रतिमानोंके विस्लेषणके साथ-साथ उन प्रतिमानोंके आधारपर कुछ विभिन्न कवियोंकी रचनाओं और मूल्यीन प्रवृत्तियोंकी व्यावहारिक परीक्षा भी की गयी है। अन्तमें राष्ट्रीय मूल्यनीयताके स्वरूपमें भाषाके आधारभूत स्थापना की संक्षिप्त विवेचना हुई है। इस दृष्टिमें सैद्धान्तिक विवेचनको कई रूपोंमें व्यावहारिक स्तरपर पुष्ट करनेका यत्न किया गया है। 'कल्पना' में चौबक टिप्पणीके प्रकाशनमें इस विषयक महत्त्वकी ओर कई मैगज़ीन-विचारकोंका ध्यान आकृष्ट किया जा। स्वयं 'कल्पना'के कई अंकोंमें तथा 'कलर' आदि कुछ अन्य पत्रोंमें इस टिप्पणीके आधारपर विस्तृत विचार-विनिमय हुआ जा। इस अतिरिक्त परम्परा महत्त्वपूर्ण विषयको अब अधिक मजबूत बनाने और कृतिधारके अंगरक्षक अधिक आत्मविवरणोंके साथ प्रस्तुत कर रहा हूँ।

काव्य-भाषासम्बन्धी इन आर्थिक सम्पत्तियोंको समस्त आजीवनका एक चरण गुप्त होगा है। मध्यमवर्गीय काव्य भाषाका विस्तृत अध्ययन प्रस्तुत करनेकी एक योजना है साथ ही इस विषयमें सम्बद्ध सैद्धान्तिक अध्ययनमें अमी और पुनरासायी का एकत्री है इस स्थितिके प्रति भी मेरा ध्यान है।

— एम. ए. ए. ए. ए.

काव्य भाषाका स्वरूप

नवी कविताक युगम आज जब कविताक सभी परम्परागत भेद छत्रप छुट छन्द अछंकरव सब (सायब सबस महत्त्वपूर्ण छत्त रस भी) बीरे-बीरे बिछुट हो गके है तो काव्य-भाषा ही वह मन्त्रिम और सर्वा-मिह महत्त्वपूर्ण भाषा भेप रह जाता है जिसके सहार कविताके आन्तरिक संघटनको समझनेकी चेष्टा ही मछटी है। हिन्दी समीक्षाम काव्य भाषाके विच्छेपकके लिए बहुत उच्छेद-बोध्य बल अवैतक मही हुए है। कुछ मध्यमकीन कवियोंकी काव्य-भाषाका विश्लेषण करले हुए शोध-ग्रन्थ प्रस्तुत किये गये है पर इनकी प्रकृति व्याकरणिक अधिक है। ऐसे ग्रन्थोंकी दृष्टि न ता मनोवैज्ञानिक है और न ही सांख्यिक-वैज्ञानिक। काव्य भाषाके विच्छेपकके लिए निश्चय ही दूसरी दृष्टि प्रमुख कामे अपेक्षित है। वैयक्त व्याकरणिक दृष्टि कुछ कच्चा मास उपलब्ध करा सकती है पर कविताकी रचना-प्रक्रिया उसक माध्यमस नही समझी जा सकती।

यों तो प्रत्येक युगके काव्य-बोधको समझनेके लिए कविता भाषा प्रयोग-विधि हमारे लिए साधन मन्त्रमे महत्त्वपूर्ण कुंजी छिह हो सकती है। पर जैसा कहा गया आधुनिक कविताका सम ग्रहण करनके लिए काव्य-भाषाका उपादान ही एकमात्र निश्चयनीय माध्यम रह गया है, जिसमे हम हम युग-विरोधके काव्य-मन्त्रकी क्षमताकी समझ सके है। हम प्रश्नमें अपनी दो निम्नलिखित द्वारा ('भाषा तथा संरचना कल्पना' बुलाई १९६ औरेशो कपालतर 'कौटुम्बिक ऐण्ड समितिविन्टी' - कलकत्ता अप्रैल-जून १९६ और 'नवी कविता समस्यार्थित तथा कथानक नदियाँ - कल्पना) और अन्त्येय सम्बन्ध एक गभीरा-छत्र (बारम्बिनी

मार्च १९९१) में मैंने कुछ प्रारम्भिक संकेत प्रस्तुत किये थे। परन्तु अब यह आवश्यक है कि इस महत्वपूर्ण विषय पर कुछ और व्यवस्थित ढंगसे विचार किया जाये।

काव्य-भाषाके सम्बन्धमें अंगरेजी और अमेरिकन समीक्षकोंने विस्तृत अध्ययन प्रस्तुत किये हैं। ओवेन बारफील्डने अपनी पुस्तक 'पोएटिक डिक्शन' का प्रारम्भ करते हुए काव्य-भाषाकी जो परिभाषा देनी चाही है वह अपूर्ण वा है ही। कुछ सतही-सी भी लगती है। इसका कारण सम्भवतः यह हो कि ऐसे सम्बन्धी विभाषनको परिष्ठापित करना स्वयं ही अपनी दृष्टिको संश्लिष्ट कर लेता है। बारफील्ड महोदयसे शिष्टा सहज करके मैं काव्य-भाषाकी परिभाषा देनेकी चेष्टा न करके उसका स्वल्प-विक्षेपक ही यत्न अधिक करूँगा। जो बारफील्डकी परिभाषा इस प्रकार है

अब अमेरिका अथवा और निम्नोक्त इस प्रकारसे किया जाये कि वह सौम्य उत्थानक व्यक्तियोंको आश्रय करे या आश्रय करनेकी चेष्टा करे तो इस अर्थके परिभाषाको काव्यात्मक शब्द-समूह (पोएटिक डिक्शन) कहा जायगा। स्पष्ट ही मूल भाषाकी ओर संकेत करते रहनेपर भी इन परिभाषा में सम्पूर्ण स्थितिको अतिरिक्तीकृत रूप प्रस्तुत करनेकी मनोवृत्ति परिलक्षित होती है। अमेरिका यह अर्थ किस प्रकार होता है, यही मुख्य विचारणीय समस्या है।

सामान्य मानव जीवनमें भाषा-प्रयोगके कई स्तर दिखाई देते हैं। बोल-बाककी भाषा और साहित्यिक भाषाके अन्तरको बराबर समझा गया है। इस सम्बन्धमें बिन विद्वानोंने विस्तारसे विचार किया है उनकी धारणा है कि भाषाके इन दोनों स्तरोंमें सर्वत्र अन्तर बना रहता है, और भाषाके जिस रूपमें साहित्य-प्रयोग होता रहता है कुछ समय (कई शताब्दियों) के उपरान्त अनवरत व्यवहारसे उसकी सम्प्रतिभाएँ कुछ जाती हैं और वह भाषा-रूप खंड हो जाता है। पर बोल-बाकको भाषा निरन्तरके भीक्षित अवस्थासे विरहित होती है। इस दृष्टिसे किसी भी

हमकी साहित्यिक भाषाएँ वहाँके जन-समुदायकी भाषाक विकासकी विभिन्न
 श्रेणियोंको सुचित्र करती हैं। संस्कृत पालि प्राकृत अपभ्रंशकी
 जो सर्वांग भारतीय कार्य भाषाओंके विकासशील रूपको प्रकट करती है
 अनिवार्यतः साहित्यिक भाषाओंका ही एक क्रम है। सब तो यह है कि
 वर्तमान कालमें पूर्णकी बोझ-बालकी भाषाएँ क्या थीं यह जाननेके लिए
 हमारे पास कोई उपयुक्त साधन नहीं है। तुलसीकी जबकी अपने समयकी
 बोझ-बालकी अवधीसे काफी भिन्न थी यह एक सार्वस्वीकृत तथ्य है पर
 हम बोझ-बालकी अवधीका क्या स्वरूप था हम सम्भवतः हमारी कोई
 जानकारी नहीं है। हम बसक इतना कह सकते हैं कि परस्पर मिलती
 जुड़ती बोलियोंक समुदाय-में कोई वासी बिन्ही विविष्ट कारणोंसे — राज-
 नैतिक सामाजिक अवस्था अन्य — साहित्यिक मुञ्जशीछताका साम्यम बन
 जाती है। ठीक-कई घटाविषयाक प्रयोगक उपरान्त जब उसकी प्राग-
 सन्नित घटने लगती है और वरन्ते हुए तब कुछ मचाचमे जब वह अपने
 आपका सम्पूर्ण करनेमें अनमग पानी है तो उसक विकासकी मञ्जिल
 पूरी हो जाती है और उसका गन्धान्मक स्वल्प क्रमशः बढ़ता जाता है।
 प्रायः चार सौ वर्षों तक वाङ्मय-साध्यम बन रहनेक बाद वर्तमाना भारतीय
 वाङ्मय इन स्थितियों का जाता है कि पुनर्जागरणक हम मुखमें मारे परि-
 बलमें उसकी कोई सम्पुक्ति नहीं रह जाती। यही कारण है किने भाषा
 का हमारी सबसे महत्त्वपूर्ण भाषा है, ब्रह्मा ही कठिन अनुरोध बन
 पानी है।

साहित्यिक भाषा मुक्त वाङ्मय-बालकी ही वह भाषा है जो विभिन्न
 रचनावागी मुक्त-प्रश्रियाम गमाशित होकर अपने स्वल्पका परिचलित
 कर लेती है। कवि-विचारक अनुसंधर्षी अङ्गीयतामें सम्पूर्ण होकर
 उसकी अथ-सामनामें वह दरारक अन्तर उन्मत्त हो जान है। स्वयं वाङ्म-
 यकी भाषाके अपने वह कर और स्वर रहते हैं पर यही उनका चर्चा
 अविश्रुत नहीं। साहित्यिक भाषाक विचारक विचारक ही बर्तमान तो

की पुकार है (हम तो अब भी बहुत कुछ प्रकृतिम ही हैं, बापत क्या करें ?) वरन् यह अज्ञेयकी काव्य-संवेदनाका एक पक्ष है जो विबुध है बेसीम है, अकृत्रिम है। एक पक्ष जाग-बुझकर कह रहा है क्योंकि एक दूसरा पक्ष भी है जिसकी चर्चा आये होनी। आशके युगमें किसी स्वयंज संवेदनापीछ कलाकारके व्यक्तित्वमें भारतीय लोक-जीवन और परिचयका बौद्धिक आधिपत्य — इन दोनों तत्त्वोंका होता एक विधिष्ट संतुलनमें मान्य कगता है जो अज्ञेयमें है। आधुनिक जन-मानसका यह एक अत्यन्त पून्य संघर्ष है, जिसे उन्होंने काफी रिक्तस्थि कर लिया है। 'व्यक्तित्वके अज्ञेयत्व' में इस ओर तो उनकी दृष्टि रही है।

अज्ञेयकी कविताकी भाषामें यह 'मान-यु' तत्त्व (निम्नवर्गीय जीवनमें सिखा गया चरित्र-समूह) बराबर प्रभाव रहा है। प्रतीकों विम्वो अभिप्रायोंके चमत् और सामान्य चरित्र-प्रयोगमें उनकी दृष्टि अधिकतर लोक-जीवनकी ओर उत्कृन्त बीज पड़ती है। 'ठठकीरी' 'मैयनी' 'हृन्तरम्ब' 'बुझका' 'मैयनी' 'अकिनी' 'कुलकुलानी' 'पासा हमने एक कुंआ' 'झोटी' 'मनिपाटी' 'लकड़क' 'कण्ठी' 'ऐसे' 'झीवर यसाते हैं' 'पहलेज' — ऐसे प्रयोग बड़े जो करणा प्रभावमें में मिलते हैं पर किन्हीं 'छेकर' ब्रह्मा 'नदीके द्वीप' में झुटना कठिन होगा। 'जीवोपिक बस्ती' दीपक कविताका एक अंग है

‘सैदा जीउ पर रैल काने माज

चिहुकनी धर हैवाती अकराये डीगर-सी

रिक्तनी चकती जाती हैं।

इहाँ सही मासगाड़ीके चिपकी चिप 'रैवाती अकराये डीगर' के माध्यममें उभायना चाहता है। हमने पता चल जाया है कि औद्योगिक बस्ती तो है लेकिन चिनी टें रहती दशास्त्रमें स्थित है। एम बहुत-से भाषा-प्रयोग-बाद अज्ञेयमें छायाचित्रमें अपने-आपको अकन किया है। और जैसा मैंने पहले कहा वे चरित्र मान्य चरित्र नहीं हैं वरन् इनके माध्यममें

एक नवी काव्य-मंवेचनाका स्वरूप निर्धारित हुआ है। 'सिद्धि' 'रस्मि' 'सुख' 'पार' 'सज्जि' 'परवा' 'तरंग' 'धौम' के काव्य भिन्न यह दुनिया हिन्दी कवितामें किसी हृद तक अज्ञेयके माध्यमसे अनुभूत हुई है। प्रपञ्चसार इसकी पृष्ठभूमिमें है, और नवी कविताका यह स्वरूप है। पर केवल गारोले हटकर यथाय अनुभावके स्तरपर अज्ञेय इस अनुभूतिके प्रथम सञ्चलन मायी है।

अज्ञेयका गद्य (क्रियेन्निष्ठ प्रोज) अपने विस्तृत विपरीत विद्याम है। उसकी प्रकृति निश्चित रूपसे 'यु' (अपर कला) है। पर उसका भावि काव्य प्रधानतः बोधिक वरातकपर है। 'धौम' और विद्येयत 'नदीक' द्वीप के गद्यका मादक परिष्कार और सिद्धि स्वरूप अज्ञेयकी संवेदनाके एक दूसरे पक्षको प्रतिफलित करता है। एक-एक शब्द माना वरातक परा हुआ हो। कविताकी भाषा-वैसा सम्पूर्ण भाव लुप्तपन यही नहीं मिळता। हर गद्य अक्षरताकी अन्तिम सीमाको व्यक्त कर रहा है। यही गद्य 'अदूर' है केवल इसलिए कि वे 'उच्चारण' मानते हैं। अन्तर्गत उनका कलात्मक कही कोई कमी नहीं। इसीलिए 'नदीके द्वीप' में बहुत-से स्वको-पर एक भाविक तनावका अनुभव होने लगाता है, संवेदना अपने तीव्रतम रूपपर पहुँच जाती है।

गद्य और कविताकी भाषामें अन्तर विन्म-मूलके कारण होता है (और वानाम सात्वत यही तो विभावक अन्तर है)। कविताकी भाषा पाठक या श्रोताको विन्मों अथवा भावविशेषोंका आचार प्रदान करती है। जिसपर मानात्मक द्वीप बहु (अर्थात् पाठक) बहुत कुछ स्वयं बनाता है। इसीलिए कविताकी भाषाका बहुविधित्व होना दोष है। परन्तु पक्ष प्रधानतः वर्णनकी भाषा है अतः उसमें कलात्मक अधिक अपेक्षित है। पद्यक गद्य अर्थके वरात कलाको अभिव्यक्त करते हैं। इस दृष्टिसे अज्ञेयकी कविता और गद्यकी भाषा अपने विभिन्न स्तरपर उपभुक्ततम है। दोनों स्तरोंके बीचका अन्तर प्रमुखतः इसी कारणसे है। आवाजकारकी काव्य-भाषाको

रूप हो गये हैं - कविताकी भाषा और गद्यकी भाषा । काव्य-भाषा कहने पर हम दोनोंको ही उसके अन्तर्गत समाहित कर लेते हैं । कविताकी और गद्यकी भाषामें गद्यकी भाषा बोझ-बाधकी भाषाके अपेक्षया निकट होती है । इस प्रसंगमें सामान्य गद्य और कहानी उपन्यास नाटकके मुख्यतात्त्विक गद्यके अन्तरको भी हम स्मरण रखना है । पहले प्रकारका गद्य बोझ-बाधके निकट होगा दूसरे प्रकारका गद्य कविताके निकट होगा । इस प्रकार सामान्य बुद्धिसे भाषाके चार प्रयोग-स्तर हो जाते हैं बोझ-बाधकी भाषा गद्यकी भाषा मुख्यतात्त्विक गद्यकी भाषा और कविताकी भाषा ।

काव्य-भाषाके इन बीनों कहीं अर्थात् गद्यकी भाषा और कविताकी भाषाके अन्तरको किसी रचनाकारके प्रसंगमें रखकर दिखाना अधिक उचित और उपयोगी होता । वर्तमान युगके हिन्दी साहित्यमें अक्सर इन दोनों माध्यमोंमें भाषाका बड़ा मतर्क और सफल प्रयोग किया है । भाषाके सम्बन्धमें उनकी-कैसी बुद्धि हिन्दीमें पायब ही अभाव कहीं देखनेको मिले । यहाँ यह भी याद देना समस्त होना कि अज्ञेयकी कविता और गद्यकी भाषामें इतना बड़ी अन्तर है कि उसके सहारे हम अपने विवेचनको आसानीसे स्पष्ट कर सकते हैं । अज्ञेयके भाषा-प्रयोगमें एक और विषयता यह भी है कि असीमित कहानी उपन्यास नाटकके लिए प्रयुक्त होनेवाले मुख्यतात्त्विक गद्यका प्रयोग उन्होंने अकास्मिक (नाम इमेजिनटिव) कृती उदाहरणार्थ भाषा-विवरण अनेक प्रभृतिमें सफलतापूर्वक किया है । इस बुद्धिसे सामान्यतः मुख्यतात्त्विक प्रभृतिके समष्टि जानेवाले 'उपमावी' बधाके समूह भाषा-विवरणको उन्होंने इस मुख्यतात्त्विक गद्यके प्रयोगके माध्यमसे 'कविता' बधाके रूपमें एक स्वतन्त्र कलात्मक काव्य-रूप बना दिया है ।

'नदीके डीप' तथा 'अरी भी करवा प्रभाव' की भाषाकी परि विरल तुल्यता की जगह तो मुख्यतात्त्विक गद्य और कविताकी भाषाका

अन्तर काही समझा जा सकता है। पर एक स्थिति तो एकदम स्पष्ट है। 'गरीबे द्वीप' की भाषा अर्बन बड़ा सचन रूप प्रस्तुत करती है, जब कि 'मरी ओ कदवा प्रमाण' की भाषा में एक उन्मुक्तता है। 'गरीबे द्वीप' में सत्य अपने चरम अर्थको प्रस्तुत करते दिखाई देते हैं। अर्थकी सम्पूर्ण सम्भावनाको वे जैसे विभूत कर देते हैं। पर कवितात्मकी भाषा भाषा चिन्तको विकसित करनेके लिए पाठ्योकी सारी अन्त-दक्षिणा प्रयोगम न लाकर उसके भाषा प्रतीकावको ग्रहण करती है (सत्य तो अपने-आपमें प्रतीक है पर उसके प्रतीकार्थको आसिद्ध अर्थकी ही कवितामें स्वीकार किया जाता है।) यही कारण है जिससे अनेकवा गद्य भाषाकी तुलनामें उनकी कविताकी भाषाका रूप अधिक उन्मुक्त और लुका हुआ है।

इस स्वरूप पर 'मरी ओ कदवा प्रमाण' पर आधारित अपने ही समीक्षा-लेख (काश्मिनी अप्रैल १९९१) का कुछ अंश उद्धृत करने-की अनुमति चार्जवा अजय शर्मा कहते हैं कि अन्धी भाषा सिद्ध पाना अपने-आपमें एक उपलब्धि है तो वे मानते हैं कि अन्धी भाषा सत्यकी संभवनाका निरूपण ही ऊपर उठावेगी वरन् अन्धी भाषा महज अन्धे-अन्धे घमण्डा प्रमाण नहीं है वरन् अन्धे अन्धोका संग्रहप्रयोग है। इस दृष्टिसे उनकी कविताकी भाषा और गद्य-भाषाकी तुलना उनके व्यक्तित्व की समझनमें महत्वक हो सकती है। अन्धकी कविता-भाषाका आधार बोल-व्यक्तकी भाषा है जिनमें अनेकविध अन्धता परिभाषा नहीं है, लोक-जीवन की श्रमगतता तथा मुहूर्तरे हैं जिसका वखापन गुरुरूपान है

मेरा भाष-व्यंग्य ?

एक मचिवा है धुरी भास-श्रुत की

उसमें छिपेगा नहीं भावक मुहारा हाव-

माध्य नहीं मुख से किया म चाहे मचा हो।"

इसके भाव-दम्बके लिए 'धुरी भास-श्रुतकी मचिवा का विषय दीक्षित नहीं है न उसमें अनावरणक रूपसे 'ग्रहणिकी ओर वारन बली

की पुकार है (हम तो अब भी बहुत कुछ प्रकृतिमें ही हैं, वापस वहाँ
 जाये ?) वरन् यह अक्षेयकी काव्य-संवेदनाका एक पक्ष है जो विपुल है
 रेखात्मक है, बहुत्रिभुज है। 'एक पल जान-बुझकर कह रहा हूँ क्योंकि एक
 दूसरा पक्ष भी है जिसको वर्षा जाये होगी। जाग्रत रूपमें किसी स्वचेतन
 संवेदनशील कलाकारके व्यक्तित्वमें भारतीय लोक-जीवन और परिचयका
 औद्योगिक आधिपत्य — इन दोनों तत्वोंका होना एक विधिह सन्तुलनकी
 माँग करता है, जो अक्षेयमें है। आधुनिक कल-मालाका यह एक महत्व-
 पूर्ण संघर्ष है जिसे उन्होंने काफ़ी 'रिबोल्व' कर लिया है। 'व्यक्तित्वके
 अक्षेयमें मैं हम और जो उनकी बुद्धि रही है।

अक्षेयकी कविताकी माध्याम यह 'नान-यू' तत्व (निम्नवर्गीय जीवनमें
 किया गया शब्द-समुद्र) अत्यन्त प्रचलन रहा है। प्रतीकों विम्वों,
 अविश्रान्तोंके चमत्कार सामान्य चमत्कारोंमें उनकी बुद्धि अधिकतर कौरु-
 जीवनकी ओर उन्मुख रहती पड़ती है। 'छाछकीरी' 'सैमनी' 'हुनरमन्द'
 'बूझका' 'नयी शक्तिनी' 'कुम्भुकाटी' 'गाता हमने एक कुआ' 'मैसी'
 'मलियाठी' 'छकछक' 'बघटी' 'टोमे' 'झींगर बसते हैं' 'पूछेब-जैसे
 प्रयोग 'बट्टी जो कदवा प्रयाप्तम में मिलते हैं पर जिन्हें 'छेकर बकवा
 'नदीक डीप में डूबना बज्जिन हुआ। 'बीघोपिक बस्ती' भीषक कविता
 का एक अंश है

‘सैमनी काउ पर रहें कावे मात

चिहुकनी और रैमाता अकथप झींगर-मी

दिहनी बकरी जाली है।”

यहाँ कहीं मातृभाषीक विषयों के लिए 'रैमाती अकथपे झींगर' के
 माध्यमों उभारना चाहता है। हमने पता चल जाता है कि बीघोपिक
 बस्ती तो है लेकिन ज़िमी टैट राजनी दमाध्यमें स्थित है। ऐसे बहुल-
 भाषा-प्रयोगों-ड्राग अक्षेयमें छायावाचन करने-वापको बलन किया है। और
 देना देन नवैत जिया से एतद मातृ अक्षेय नहीं है, वरन् इनके माध्यमों

एक नदी काव्य-विद्वान्का स्वरूप निर्धारित हुआ है। 'छिति' 'रस्मि' 'उस पार' 'सबनि' 'परवा' 'तरंग' 'आँसू' के लोके मिले यह दुनिया हिन्दी कवितामें किसी हद तक अजेयक माध्यमसे अनुभूत हुई है। प्रगतिवाद इसकी पृष्ठभूमिमें है और नदी कविताका यह श्रोत है। पर केवल माछेसे हटकर यथार्थ अनुभावने स्तरपर अज्ञेय इस अनुभूतिके प्रथम संचक साणी है।

अज्ञेयका गद्य (छिपटिब प्रोड) इससे विस्मृत विपरीत विद्याम है। उसकी प्रकृति निश्चित रूपसे 'यु' (अपर कला) है। पर उसका आभि ज्ञान प्रचलित बौद्धिक चरित्रपर है। 'देखर और विरोध' 'नदीके द्वीप' के मध्यका माध्यम परिष्कार और सिद्धि स्वरूप केवलकी संवेदनाके एक दूसरे पक्षको प्रतिफलित करता है। एक-एक शब्द माना क्षणपर बड़ा हुआ है। कविताकी भाषा-जैसा उन्मुख भाव अनुभावन यहाँ नहीं मिलता। हर शब्द अवलोकनी अन्तिम सीमाको व्यक्त कर रहा है। यहाँ शब्द 'अनुरे' है केवल इसलिये कि वे 'उच्चारण' माँगते हैं। अन्वया उनके क्लासिक कही कोई कभी नहीं। इसीलिए 'नदीके द्वीप' में बहुत-से स्वलो-पर एक भाषिक उलाहका अनुभव होने लगता है, संवेदना अपने तीव्रता के तुरंत पहुँच जाती है।

यह और कविताकी भाषामें अन्तर विन्ध्य-युगलके कारण होता है (और दोनोंमें साम्य यही ही विभावक अन्तर है)। कविताकी भाषा पाठक या श्रोताकी विन्ध्यों अथवा भावविशेषों के आधार प्रधान करती है जिसपर भावात्मक भाँसा वह (अर्थात् पाठक) बहुत कुछ स्वयं बनाता है। इसीलिए कविताकी भाषाका बहुविधित्व होना ही है। परन्तु यह प्रचलित चर्चकी भाषा है अतः उत्तम कलाव अधिक अपेक्षित है। यद्यपि यह अनेक चरम रूपको अभिव्यक्त करते हैं। इस दृष्टिसे अज्ञेयकी कविता और यद्यकी भाषा अपने विभिन्न स्तरोंपर अनुकूल्य है। दोनों स्तरोंके बीचका अन्तर प्रमुखतः इसी कारण है। भाषावाचकी काव्य-भाषाकी

उन्होंने तोड़ा कविताके लिए पर उसके बहुत-से छोटे अंगका प्रयोग उन्होंने बद्धमे किया (तुलसीदास महादेवीके संस्मरण-विषय 'उमा' 'मीमा' बारिकी माया) ।

कविताकी मायामें मूल-यु तत्त्वके प्रयोगका एक कारण हम और देख सकते हैं । परम्परागत साहित्यिक संवेदनाको तोड़ने के लिए अज्ञेयने प्रथमतः कविताके माध्यमको चुना । नवजागरणकी स्थिति नयी कविताके माध्यमसे ही सम्भव हो सकी है । अन्धकारका प्रभाव-दोष भी कविता था । अन्धकारका काव्य मायाका लोभ खाना "म दृष्टिसे सबसे अधिक आकर्षक वा किसी भी नये आदर्श-चरणके लिए । अज्ञेयने इस स्थितिको समझा और मायाका नया संस्कार दिया । ऐसा संस्कार जो बोध-शास्त्रकी मायाका था । पर इस मौलिक मायाको जन-भाषा कह-नमसकार हो वे सन्तुष्ट नहीं रहे, वरन् उसके माध्यमसे उन्होंने समूची काव्य-संवेदना परीक्षण किया । मातृभाषाके विच्छेदके लिए अठरावें शताब्दी का विम्व ऐसा सटीक है कि जनता है कि इससे विम्व किसी विम्वसे धार्य विम्व स्पष्ट न हो सके । यही बोध-जीवनसे किये गये विम्वोंपर आहूत नहीं है आहूत इस बातपर है कि जो विम्व सबसे अधिक उपयुक्त हो वही प्रयुक्त किया जाये । फिर वह विम्व चाहे 'मनियारी का हो चाहे 'ऐक्योरियम का । क्योंकि कविकी संवेदनाका मूल जोर विवेकी होनेके आशेषके बावजूद भारतीय जन-जीवनमें है अतः 'भुजा पास्त्रे' और 'आजेके कमलकी बाइकन'की वह अनायास ही आवश्यक संगतिसे युक्त कर केता है । कुछ भिन्नतर अज्ञेयकी कविताकी माया उच्च लोक-प्रचलित तथा परम्परागत विम्व-प्रविधिसे विहीन है । और मायाके इस अर्थिकारण प्रयोगसे उन्होंने कविताको एक नयी अवस्था प्रदान की है ।

अज्ञेयकी माया-प्रयोग-विधिका यह विशेषण काव्य-शास्त्रात्मकी इनादी मौलिक समस्यापर दूर तक प्रकाश डालता है । कविताकी मायाका

केन्द्रीय तरह भावविशेषों का प्रयोग बिम्बोंका विधान है। कवि परम्परा में स्वीकृत भावविशेषोंका प्रयोग अविवक्षित नहीं करता। आवश्यकता पड़नेपर सामान्यमे सामान्य शब्दोंके आधारपर अपना इच्छित भावविशेष स्वयं निमित्त करता है। काव्यमे सामान्य शब्दोंकासे ऊपर उठकर वह अपने अनुभवमे सम्पृक्त करके किसी भी शब्दको एक विशिष्ट अर्थ देता है। गिरजाधर ने कहा 'जहाँ हो वे शब्द भाव' तो यहाँ 'शब्द' शब्द एक विशिष्ट अर्थ देता है जो कविके अपने विशिष्ट अनुभवकी प्रतीति है, जिसे वह पाठक तक सम्प्रेषित करना चाहता है। इस सम्प्रेषणमें क्रमशः पाठक सामान्यशब्दका शक्तिशाली बहता गया है। 'सहृदयता की भाँति हमारे अन्तर्मन-सम्पर्कात्मे भी की भी पर अब इस सहृदयताको विधावीकृत करनेकी है उसी अनुपातमे जिस अनुपातमे कविताको अनुभूति का रेखा में माध्यम बनानेकी शक्ति प्राप्त होती है। प्रत्यक्ष विकासकी विधा है, उसकी अन्तर्-विकास उतना नहीं। काव्य और कलाओंका यह विकास स्वयंसे शुरूकी ओर हो रहा है — हृदयके विभाजनकी व्यापक रक्तों हुए स्वाभाविक मनीषकी ओर। पिछले युगकी कलाओंमें भाष्य — बाह्य रूपोंका ही अर्थवा शब्दोंका ('शब्दोंका कहनेपर शब्दोंका ही समाहार हो सकता है) — अपने स्वयंमें एकदम 'बीकम' रखा जाता था या रखनेका बल दिया जाता था। इस 'बीकम' की चरम सीमा हिन्दीके ऐतिहासिक काव्य और मुगलकालीन कृत्य-कलाओंमे मिलती है। इस युगकी आलोचना-पद्धतिको नस्लविच्छादन समझें सभ्यतामें 'जातीय मनीषाका हानिकारक वर्गीकरण-क्रम' कहा जा सकता है। पर गद्य युगके अनुभवोंने सिद्ध किया कि कलाकी भाषा चाहे जिसनी सावधानी करती जानेपर भी शक्ति की भाषा-वैसी सही और एकात्मक नहीं हो सकती। सावधान 'बीकम' की प्रतिक्रिया और कुछ भाषायी अनुभूतिशक्ति बढ़ती हुई बढिकता सत्र

१ "नैवेज ! नॉट द ए राइट्स ऑफ़ क्लेय अ लव्स द वूड अ मीडियम वेन प्रेसिडन्सी हैव रॉसिन्स अ लोव्स प्रुवली क्लेय हैविंग एन्वेस्टिग ए"

पता और वैविध्यके कारण आजका कलाकार अपने समीपनका रीति निर्दिष्ट एवम्बद्ध बनानेका यत्न नहीं करता। वह अनुभूति-विरोधकी एक पूरी खेची (रेखा) सम्प्रेषित करता है। यमितक प्रारम्भकी तरह एक विस्मृत और केवल उसी निर्दिष्ट स्थितिको चोखित नहीं करता। बरेलके धर्मोंमें 'बतानेकी प्रक्रियामें सत्य विकृत हो जाता है। उसे सम्प्रेषित (कर्म) ही किया जा सकता है कहा नहीं जा सकता। सत्यकी इस सूक्ष्म प्रकृतिके कारण ही आज सभी कलाओं — स्थापत्य, मूर्ति, चित्र, संगीत और कविता में अनुभूतकी वृत्ति बढ़ती दिखाई देती है। और अनुभूतकी इस मध्यस्थिके अनुपातमें सामाजिकका 'सक्रिय सहयोग' अपेक्षित हो जाता है। मात्र सहृदयता आज पूरी नहीं पक सकती उस सहृदयताको सही शिक्षापर परिचायित और क्रियाशील करनेका भी बाधित पाठकका हो गया है।

आजका रचनाकार किसी अनुभूतिके सुनिश्चित कर्मके स्थानपर उस अनुभूतिकी वो एक व्यापक खेची (रेखा) सम्प्रेषित करना चाहता है इसका मुख्य कारण यह है कि आज-विज्ञानके विकास और पिछली कई शताब्दियोंके अनुभवके आधारपर वह धर्मियों और धर्मोंकी प्रकृति तथा सीमाको कुछ और स्पष्टतासे समझने लगा है। वास्तविकता यह है कि धर्म अपने-आपमें एक निश्चित अर्थको व्यक्त न करके उस अर्थकी व्यापकताके अन्तर्गत आनेवाले अनेक मिलत-जुलते धर्मोंको व्यक्त करते हैं। एक 'विश्वास' सबसे पारस्परिक मानवीय सम्बन्धकी एक विशा-विशेषके कई स्थितियोंमें बोन हो सकता है — इन अर्थोंकी विद्या एक रोजी पर अनुभूतिपर सचमताकी दृष्टिसे जनम अन्तर होना। इस स्थितिकी तुलना नये भाषा-विज्ञानके बहुवचन विभाजन 'अनिग्राम (प्रेमीय) से की जा सकती है। अनिग्राम वह बहुत-सी मिलती-जुलती धर्मियोंके समूहको कहती है, जिसका उच्चारण-मोह धर्मोंकी सहायतासे पकड़ा जा सकता है, पर वास्तविक प्रयोगके समय उनके स्वल्पमें हम विवेक नहीं करते। व हिन्दी भाषामें एक अनिग्राम है जिसके अन्तर्गत व खेची मिलती-जुलती अनेक धर्मियाँ

मा आती है पर वे हमारे भाषा-प्रयोगमें अनावश्यक है। इसीलिए क
 प्पनिषाद उन सभी प्पनियोंका प्रतीक होने हुए हमारी वचनमाध्यामें केवल
 एक ही वर्णके अपभ्रंश स्वरान् पाता है।

इसमें स्पष्ट हो जाता है कि प्पनियाँ अगलिन होती हैं और उन
 सबके मुनिदिष्ट स्वरपक्षों हम नहीं जानते और न ही उनका उपयोग
 करते हैं। हम प्पनियोंकी व्यवहारमें आते हैं। इसी प्रकार अथर्ववेद
 एक बहुत मुनिदिष्ट अक्षर नहीं होता। हम यह कहते हैं कि अथर्व भी
 वस्तुतः 'अथर्व' होने है कई मिलते जुलते अक्षरों का बोध करानेवाला
 अक्षरोंकी एक श्रृंखला (रेखा) व्यक्त करनेवाला। ऐसे मीमिक्षा और अनु
 उपाध्यायोंमें हम वाच्य भाषाके अक्षरों-आद्य एक और एक ही निदिष्ट
 भाषाको अक्षर करके वाच्य होते हैं। इस वस्तुतः एक अनु
 मुनिवा नहीं बल्कि उनके व्यापक स्वरपक्षों ही मन्त्रेष्टित करते हैं। भाषाकी
 हम मीमिक्षा निदिष्ट वाच्य रचनावाक्यके लिए भी अनेक अनुमुनियों व
 बार आनेवाले बहुत निदिष्ट (एकवचन) नहीं हो पाती। लोरेन्स डार्ले
 उपाध्याय 'विष्णु' की एक पाठ करती है 'वाच्य' लोरेन्स अथर्ववेद होनेके
 वाच्य ही वह इनका अधिक प्रमाणवाक्य है। इन वाच्यका टीका-टीका करना
 मुनिवत् है। एक ही अथर्व 'प्रेम या प्रमाणवाक्य का प्रयोग प्रमाणवाक्य
 अनेक विष्णुके लिए करना पड़ता है। इसी रचनाएँ एवं लोरेन्स-वाच्य
 करना है भाषा। लोरेन्सका मन्त्र हमके अनिदिष्ट क्या है कि वह एक
 लोरेन्स-वाच्यका टीका-टीका उपयोग करे जिसकी मीमिक्षा अनुमानागे वह
 निदिष्ट है। (वस्तुतः निदिष्टकी अर्थही मीमा और अर्थही भी इसी
 प्रमाणवाक्य मन्त्रही आती है।)

भाषाकी प्रमाण आने-आवक अक्षरमन्त्रों ?। अथर्व अथर्वः विष्णु मन्त्र
 वस्तु अथर्व विष्णुके अथर्व मन्त्र-अथर्व होते हैं। इस प्रकार मन्त्र भाषा
 अथर्व और प्रमाणवाक्य विष्णु है। यह प्रमाणवाक्य और मन्त्र-मन्त्र
 / हमके निम्न भाषाका भाषावाक्य प्रमाणवाक्य विष्णु मन्त्र पढ़ना यह

कि कविता सम्पूर्ण अस्तित्व इस प्रक्रियाके परिचात्मपर निर्भर होता है।
 वन-साधारणके भाषा प्रयोगसे जब शब्दोंका चरम अर्थ प्रकट होता जाता
 है तो काबान्तरमें उन शब्दोंकी पहुरी अर्थ-शक्तिका क्षय हो जाता है,
 उनका अर्थ खर हो जाता है। इस बड़ अर्थको छोड़कर शब्दोंके ऊपर
 वनबराबर प्रयोगसे अपनी हुई परतोंको छोड़कर कवि उन्हें फिर जगृत करता
 है। यह प्रक्रिया तबतक चलती रहती है जबतक कि सारी भाषाभर
 हाँचा ही नये पुगये पुराना न पड़ जाये। इस प्रकार भाषाका संस्कार और
 उसकी समृद्धि रचनाकारों-द्वारा होती है। बोली जानवाली भाषाका जगृ
 तन और परिष्कार करते केवल उसे सामान्य प्रयोगके लिए फिर समाजको
 वापस कर देते हैं। यतमान काव्यम क्षेत्रेकी भाषाकी अनुपम समृद्धि इस
 स्थितिका अन्तर्गताहरण है।

जब प्रश्न यह है कि केवल अथवा कवि अनुगतकी इस प्रक्रियाको
 किस प्रकार घटित करता है। यदि हम इस प्रश्नका सही उत्तर दे सकें तो
 काव्य-भाषाकी साम्यन्तरिक प्रक्रियाके रहस्यका उद्घाटन हो सकता है,
 जो एक प्रकारसे कविताकी सृजनशीलताकी मूल समस्या है। इतना तो
 स्पष्ट है कि कवि शब्दोंका सामान्य अर्थसे प्रयोग नहीं करना चाहता।
 अपनी अनुभूतिकी एसावनिक प्रक्रियामें वह उनको प्रकृतिको परिचिंतित
 कर लेता है। कविके लिए उपलब्ध शब्दावली सामान्यतः दो कोटियोंमें
 रखी जा सकती है। एक तो वे शब्द जो दैनिक बोझ-वात्मक सामा-
 न्यत प्रयुक्त होते हैं और जिनका कोई विशेष पुनः-सम्बर्धन नहीं रहता
 जैसे - 'वन'। दूसरे प्रकारके वे शब्द जो कविके लिए नाम जिनका कोई
 पुनः-सम्बर्धन है। साहित्य-शास्त्रीय भाषामें इन दूसरे प्रकारके शब्दोंको
 'सम्बर्धन' या एस्मूशन कहते हैं। असाधारणके लिए शब्द सिद्धा जा सकता है
 'चक्रव्यूह'। 'वन'-जैसे सामान्य और 'चक्रव्यूह'-जैसे विशिष्ट अर्थको प्रतीति
 करनेवाले शब्दोंसे कविको अपनी अनुभूति पकड़नी है और सम्प्रेषित
 करनी है। पकड़नवाली भाषा और सम्प्रेषित करनेवाली भाषामें कुछ अन्तर

मा जायेगा। अन्तरका कारण होगा स्वयं कविता अपना सर्वात्मक व्यक्तित्व। रचनाकारके व्यक्तित्वमें पककर समाजकी मायाका स्वयं बराबर परिचित होता चलता है।

‘बर और ‘चक्रमूह’ समाजकी भापाके छन्द हैं। कवि इनका प्रयोग करनेके लिए इनके प्रतीकात्मकी अन्वेषित करेगा। ‘बर उसके लिए छन बीजार और बरबादे ही नहीं हैं। बरन् माँकी ममता और पत्नीके समपन और सन्तुष्टाका भी प्रतीक है। यह सही है कि सामान्य समाज भी इस प्रतीक-भापाका प्रयोग करता है। पर अत्यन्त सीमित रूपमें। जब यह कहा जाय कि ‘मेरे बरम आज लज्जालु गयी हैं’ (‘बरवासी’ नहीं ‘बरमें’) तो यह भापाका प्रतीकात्मक या काव्यिक प्रयोग ही कह लानेया। पर सामान्य शब्द या सन्दर्भसे प्रतीककी स्थिति तकका विकास काव्य-भापाके सम्यक्की पहुँची मजिद है। इन छन्दोंकी वास्तविक परिचयि तब होती है जब ये प्रतीक भाषाविशेषों अथवा बिम्बों (इमेज या इमजरी ‘इमेज का अर्थ है भाषाविशेष या बिम्ब ‘इमजरी को बिम्बमाना कह सकते हैं) के रूपमें प्रयुक्त होते हैं। यह भाषाविशेषोंकी भाषा ही बन्तुत काव्य-भाषा है। प्रतीकके माध्यमसे सामाजिक अर्थको एक वैयक्तिक स्तर तक जानेकी चेष्टा होती है, पर अनुभूतिकी अतिरिक्ता (सुनीप्तेम) इन प्रतीकोंके सामाजिक-वैयक्तिक रूपसे पूरी व्यक्त नहीं हो पाती। भाषाविशेषकी स्थितिमें कवि प्रतीकके अन्वेषण स्वीकृत परिवेष्टको छोड़कर अपना आत्मव्यक्त और इच्छित परिवेष्ट निर्मित करता है। एसी स्थितिमें ‘बर’ सद्य कविकी किसी विशिष्ट मन-स्थिति — उदाहरणार्थ अपने दिवङ्ग सबकी सम्मिश्रित दुर्यसम्भिकी प्रतीतिका अनुवाचन करने समता है। ‘साधारणीकरण के लिए यह ‘विशिष्टीकरण’ कितना यत्न हो जाता है — सामान्य मध्यसे प्रतीक और प्रतीकम भाषाविशेष। इन विशिष्टीकरणमें ही रचनाकारकी अनुभूतिकी अतिरिक्ता धृष्ट और व्यक्त हो पाती है। प्रतीकका मूल तत्त्व यही है कि उनके माध्यमसे किसी छन्दके

सम्पूर्ण और चरम अर्थके स्थानपर उसके इच्छित आर्थिक उत्पत्तिको ही ग्रहण किया जाये। भावचित्रकी स्थितिमें इस आर्थिक अर्थको कवि एक वैयक्तिक संघर्ष प्रदान करता है।

प्रस्तुत विवेचनके लिए दूसरा उदाहरण हमने चुना था 'चक्रव्यूह' को सामान्य छन्द न होकर एक सन्दर्भ है। सन्दर्भकी परिणति भी इसमें प्रतीक-स्थितिके माध्यमसे भावचित्रके रूपमें होती है। सन्दर्भ रूपमें 'चक्रव्यूह'के साथ महाभारत गर्मबली मुभावा अभिषेक, सात मोछा - यह पुराणका पुरा परिवेष्ट हमारे सामने आ जाता है। कवि इस सन्दर्भको सब प्रतीकके रूपमें लाता है तो 'चक्रव्यूह' का अर्थ हो जाता है मानव सबकी युत्थिनी। और फिर जब इस प्रतीकको भावचित्रके रूपमें संज्ञास्त किया जाता है तो 'चक्रव्यूह'के साथ एक नया परिवेष्ट जुड़ जाता है, जिसे कविने अपनी इच्छा और भावस्थकताके अनुसार निर्मित किया है - उदाहरणार्थ मनुष्यके भयसे मुक्त करता हुआ आधुनिक व्यक्ति - मन। इस प्रकार सन्दर्भके साथ अनिवार्यता जुड़े हुए परिवेष्टको प्रतीकस्थितिमें व्यस्त करके भावचित्रके रूपमें कवि स्वयं अपना परिवेष्ट निर्मित कर केता है। प्रतीक और भावचित्रमें कुछ-कुछ बेसा ही अन्तर है। बेसा उपमा और रूपके बीच होता है। उपमामें हम समग्र स्थितिके किसी एक अंश-विशेषकी तुलना देना चाहते हैं, रूपमें उस समग्र स्थितिके बारेमें आरोपणकी चेष्टा होती है। भावचित्र रूपकी भाँति किसी पूर्णकी पूरी स्थितिको अंकित करना चाहता है। पर दोनोंकी स्थितियोंमें एक मौलिक अन्तर है। रूपका 'बाटेप' ऊपरसे होता है जबकि भावचित्रका उदय कविकी ध्वन अनुसूक्तिके अन्तर्गते होता है। इसीलिए एक बाह्य व्यक्तिकरण है, पर दूसरा कविता का अनिवार्य उत्पन्न है।

इस प्रसंगमें यह जिज्ञासा सहज हो सकती है कि ऐसी स्थितिमें कवि कैसे हारा बाधा क्या बराबर समूह होती जाती है? बारचीन्दा महोदयने हाली पुस्तकके अन्तर्गत चौथे अध्यायमें इस प्रश्नको उठाया है -

भावा और संवेदना

‘हम सोच यह निष्पत्ति निष्काशनेके लिए उत्सुक हो सकते हैं कि बीसे-बसे माया पुरानी होती जाती है। काव्य-उपादानके रूपमें अनिवार्यतः वह समुत्पन्न होती जाती है। पर वस्तुतः ऐसा होता नहीं। चायद कभी-कभी इससे विरोधी स्थितिकी ही सम्भावना अधिक समझमें आती है, जब पुरानी माया नये कवियोंके लिए सहायताकी अपेक्षा अधिक बन जाती है। इसका कारण क्या है? वस्तुतः प्रतीक जो काव्य-भाषाके सबसे तेजस्वी तत्त्व माने जाते हैं एक सीमाके बाद उत्पात करने लगते हैं। प्रतीकोंकी बड़ी संख्या यदि भावविशेषोंके रूपमें संक्रान्त नहीं हो पाती तो उनमेंसे अधिकतम प्रतीक मात्र कथानक-कवि या अभिप्राय (मोटिव) बनकर रह जाते हैं, बीसी इस समय हिन्दीकी नयी कविताकी स्थिति है जहाँ डेरके डेर बीच मुझीने विमोक्ष काही बोलेहैं और नारंगीके छिम्के दूध-उठप रहे हैं। इस प्रकारके काव्यात्मिक प्रतीक किसी भी काव्य भाषा और अन्ततः साहित्यिक लिए बड़े हानिकारक तत्त्व समित होते हैं। क्योंकि उनका रूप बीसा ही वह और निश्चित हो जाता है बीसा कि सामान्य शब्दोंका होता है, जिन्हे कवि अमृत करनेकी प्रक्रियामें सबसे पहले कव्ये माकके रूपमें उठाता है। काव्य-भाषाके इन दोनों विकास-क्रमोंको उपादानक रूपमें हम ठाढ़ प्रस्तुत किया जा सकता है - ये दोन-उत्पत्तिकी क्रमशः रेखासूचारी तथा चरित्र विकासकी गतिपथी हैं।

सामान्य अर्थ अथवा सम्बन्ध → प्रतीक → भावविशेष

सामान्य अर्थ अथवा सम्बन्ध



कथानक-कवि ← प्रतीक

एवम् ही बहुत-से प्रतीक का भावविशेष नहीं बन पाते कथानक-कवियोंके रूपमें रहते रहते हैं और भावविशेष कवियोंको सहायता तो नहीं ही देते उनके लिए अधिक और समस्याके रूपमें उपस्थित होते हैं। ऐसी कथानक-कविताको छोड़नेका अर्थ उनके लिए बहुत कुछ अतिरिक्त श्रम होता है क्योंकि सामान्यतः तो उन्हें अपने शब्दों या सम्बन्धोंसे भावविशेष विवक्षित

करना ही इष्ट रहता है। पर ऐसा संकेत किया गया बालरत्न प्रमोदक फलस्वरूप अन्तर्गत भाषाका सारा स्वरूप बल और पुराना पड़ जाता है। शब्दांकी सम्प्रदायों के कुछ बाटी है। कई सतामियों तक काव्य भाषा बनी रहनेके बाद भारतीयोंके समयमें ब्रह्मभाषाकी ऐसी ही स्थिति आ गयी थी। नवीन सम्प्रदायोंसे मुक्त बड़ी बोलीको भारतीयों ने स्वीकृत और बोलनाका आधार मानकर ग्रहण किया था जिससे हमारे साहित्यमें पुनर्जागरणका युग सम्भव हो सका। एक बुरी और सीधी हुई बोलीके स्थानपर एक दूसरी बोली काव्य-भाषाके रूपमें प्रतिष्ठित होती है।

विशेषणको आये ब्रह्मनेके पूर्व यही काव्य तथा काव्य-भाषाके सम्बन्धमें प्रयुक्त होनेवाले कुछ नये-पुराने पारिभाषिक शब्दों और उनके अन्तर्गत विचार कर लेना उचित होगा। प्रतीक तथा भावविषय इस विभागमें बर्णन के मुख्य विषय हैं। भारतीय काव्य-शास्त्रमें इन विभाषनाका विशेषण नहीं हुआ। हमारे लक्षण-ग्रन्थोंमें शब्द-संज्ञिकके मुद्राकारके रूपमें लक्षण-शब्दनाकी स्वीकार किया गया है। पर प्राचीन साहित्यशास्त्रके इन विभाषनों — लक्षण तथा शब्दनाका समुच्चय नव्य समीक्षाके विभाषनों — प्रतीक तथा भावविषयके साथ एकत्र नहीं स्थापित किया जा सकता। प्रतीक और शब्दनाकी स्थिति परस्पर निष्ठ है पर दोनों एक नहीं हैं। ही लक्षण और मेटाफोरमें समानता देखी जा सकती है। चिट्ठीके लिए 'पत्र' शब्द (प्राचीनकालमें चिट्ठी मुख्यतः आग्निके सिन्धी जाती थी) नामाधिक या 'मेटाफोरिकल' प्रयोग है। लक्षण या मेटाफोरमें भावों का स्थिति में धूमती स्थितिमें प्रकट किया जाता है, जैसे कर्मजारी किन्हींको उनके हाथ कड़वा (मैकनमूलरने मेटाफोरके उदाहरणमें बताया है) मूषकी किरणोंको धुँके हाथ या रजनिनी कहना) मुनिमानन्दन पत्तने तो बाधक न किया ही है।

“समुद्र पीरते सुखि उवात्ता ॥

पश्य इन्द्र के कर मुकुमार ।

परन्तु प्रतीककी स्थिति कदावा और मेटाफ़ोर दोनोंसे भिन्न है। प्रतीक किसी एक धर्मके द्वारा व्यापक भावको व्यक्त करता है या कहिए उस भाव-विशेषका समुच्चय है। प्रतीकके रूपमें 'बीना' का अर्थ हा ज़ामया किमो विकासका अर्थकृत हा जाना—धार्मिक विकास सब अन्तम होता है पर राष्ट्रीय अथवा राष्ट्रीय समेयनाका विकास सब जाना 'बीना' का प्रतीकाच होगा।

जिस प्रकार प्रतीककी प्रकृति कदावा और मेटाफ़ोरसे भिन्न है, उसी प्रकार व्यञ्जनाको धारणित अथवा बिम्ब (इमेज) की तुलनाम नहीं रखा जा सकता। (यह बात समग है कि व्यञ्जना वर्गीकरण-प्रिय भारतीय काव्य-शास्त्रकी सबसे सुनी हुई व्यवस्था है।) व्यञ्जना प्रायः ऐसा अन्त होती है जो सामान्यतः उन धर्मका संवाचनमे प्रकट नहीं होता। विपिन अब कहत है

सहिषा वात् तुम्हारे कदम का आवाज़ भारी है

गिर ब इमकिय मुम्मी का अरणी ओर पाता है।

तो उलना इच्छित भाव इन धर्मके आशयम अलग व्यञ्जित होता है। पर भावविश या बिम्बका मूलाधार (इमेज बिम्ब या भावविश इमेज की बिम्बमासा) कविक रिये हुए धर्म ही होते हैं और उन्हीके अन्तकी सहायतामे उमके आचारपर एक मरिक्त विष प्रस्तुत किया जाता है। विपिनकी एक दूसरी कविताका अन्त है

“बहुत दिन पहल मरी माँ व

एक आवाज़ इतनामे सुन ले

साँचा आवाज़ बहर्षू”

यहाँ पहली दो पंक्तिपोंका भावविश कविक रिये हुए धर्मसे उन्हीके बीचमे उभरता है। निराशाकी प्रमित कविता 'जुनीकी बली सम्प्रत बिम्बमासा (इमबरी) से बनी रचनाका अन्तका सहायक है। बराकि यही धर्मके अन्तसे एकदम भिन्न किसी अन्तको व्यक्त नहीं दिया जा रहा

हमसिंह ध्वजना नहीं है, और कवय्या प्रतीक और मेटाफ़ोरकी तुल्यतामें भाग बिच कहीं अधिक संतुष्ट है। हम बुद्धिमें पूरी कविताका संयोजन भावबिचके माध्यममें हुआ है। भावबिचका एक अन्य उदाहरण योजेवनी काव्य भाषाके प्रसंगमें दिया जा चुका है।

मैंनी काव्य पर रलें काव्य भाव

चिह्नकना और रैमाती अक्षरान्त डीपर-सो

मिहरी चकती जाती हैं।

यहाँ कविक बिचे हुए छन्दमें ही अर्थ छुट्टर स्थितिक बोध एक व्यापक भावबिच ('चिह्नकती और रैमाती अक्षरान्त डीपर-सो') के माध्यममें कथना गया है।

भारतीय साहित्य-शास्त्रमें काव्य-विश्लेषणके प्रसंगमें सम्बन्ध हो महत्वपूर्ण विभाजन और है — एक तो अग्रस्तुत-विधानका और दूसरा ध्वनि-वा। पर ये दोनों हमारे विषय-विश्लेषणकी नीमाके अन्तर्गत नहीं आते। अग्रस्तुत-विधान कवितामें उपमासौधा प्रयास और संयोजन है भाषागत संयोजनकी बुद्धिमें बहु काली आती स्थिति है। दूसरी ओर ध्वनि है शिखा प्रयोग काव्य-शास्त्रीय भाषामें व्यंग्यार्थ (अथवा मौलिक विश्लेषण) के लिए हुआ करता है। भारतीय काव्य-शास्त्रकी यह बड़ी महत्वपूर्ण व्यवस्था है। पर प्रतीक अथवा भावबिचका इनमें भी कोई प्रत्यक्ष सम्बन्ध नहीं है।

अमूर्त (ऐच्छिक) वा मिश्रित आधुनिक कलाओं और कला विश्लेषणकी बाड़ी नीमा एक स्वीकृत हुआ है। यह स्पष्टमें मूल्यकी ओर आती है। 'मौलिक आधुनिक कवितामें' शब्दके चरम अर्थों में बिछर उनके उद्गमन वैज्ञानिक अर्थों में व्यवहारा जाता है। काव्य-शास्त्र पर नया नया अर्थ नये-नये पाठकों की ध्यान नहीं करने उनके अनुमतिवशी एक धर्म एक दिया देना ही अर्थवा इष्ट समझता है।

इस स्थिति का कारण अरिस्तोसल के प्रख्यात अनुबन्ध उपन्यास (अस्टीन 'बन्धुवार' 'माउण्ट ऑफिस' तथा 'विलमा') में दृष्ट्य है। अरिस्तोसल भाषाको — और अंगरेजी-जैसी समुदाय परम्परा तथा जनवर्ग व्यवहार और अनेकविध साहित्यिक प्रयोगाकी भाषाको — एक बहुभुत तरङ्गता प्रदान की है। उस माता उनके हाथ में गीली मिट्टी की तरह है। पैसा गया जब वह देना चाहता है, देता है। अंगरेजी भाषा में एसा इन्फ्लेक्शन मौड़ छायाइ इस रूप में पतुका है, इस अधिकतर समीपकान स्वीकार किया है। काव्य-भाषा का वह इस रूप जिसमें अबड़ी निरिचछता पर बल न देकर उसकी समुक्तता पर अधिक बल दिया जा रहा है। भाषा के साहित्यिक इतिहास को केन्द्रीय स्थिति है। इस इतिहास अर्थात् इनकार नहीं है, केवल इस समुक्तता को सम्मिल करके सिर्फ सामान्य अर्थ को अपेक्षा मात्र विचारक संघटन को अधिक महत्त्व दिया जाना है। एकरा पाठक-जैसे कवियों तथा प्रायः अनेकरी के उत्पन्न को भी स्वीकार किया गया है। भाषाविज्ञान का यह प्रयोग ही सामान्य भाषा तथा और कविता की भाषा के बीच के अन्तर को स्पष्ट करता है। नयी कविता के अन्तर्गत विरोधता तथा और कविता का अर्थक लक्षण यह भाषा-प्रयोग ही हो सकता है। वस्तुतः तो साहित्य के अन्तर्गत विरोधता करने के लिए व्यापक के स्थान पर यह भाषात्मक पद्धति अब अधिक साहित्यिक और उपयोगी जान पत्ती है।

गिछले वर्षों में परिचयक कुछ साधनिकों और साहित्य-विश्लेषकों के एक बगने अर्थ के विरोधता का उद्गार है। अन्तर्गत साधनिकों में ऐसे विचारक यह नहीं मानते कि काव्य-भाषा विनी अभीष्ट अर्थ की प्रतीति करानी है। उसकी दृष्टि में अर्थ प्रसार मयीत विरोधता साधन-व्यवहार मंगीत विनी प्रसारक मुनिचित अर्थ का अर्थ करनी प्रसार कविता के अर्थ विनी निश्चित और अनिवार्य अर्थ की ओर मनेन नहीं करते। प्राचीन रचनाकारों तथा मयीतवादी मुक्तता या काव्य भाषा में प्रायः उद्गार एक निश्चित और समुदाय अर्थ है देने के विरोधता करत वे यह स्थिति का

दूनरा छो है । 'ब लिट मॉम द बर्ड' शीर्षक मासिका (बी बी
 सी सिगरेट के बंडमें प्रकाशित) में प्रमुक्त बिन्गेस्टाइनके सार-
 पर अमेरिकन समीक्षक जॉन स्टीनर कहते हैं अपनी पिछली बातमें
 मैंने यह रिवाजकी चेष्टा की थी कि भाषा भाग बहु अलग नहीं है जिसमें
 सारा यबाब (समीक्षित) भर किया गया है वैसे कि अलग-अली
 पताम्बी एक भाषा जाता था बरन् जब उसको संवत्तिका क्षेत्र सीमित है ।
 यह किया बिचार और संवेदनाके सभी प्रकारोंपर लागू नहीं होती और
 न उन्हें संबन्धित ही करती है । अथयुक्त अनुमूर्तिपेके बनेक क्षेत्र जब
 पद-विहीन भाषासे सम्बन्ध माने करते हैं वैसे बन्धित छोरमूने तथा छानिक
 प्रतीक पद्धति । कुछ क्षेत्र 'भाषा-विरोधी (एन्टी-कडम्बेज) हो गये
 हैं उदाहरणार्थ अमूर्त-कला या अनुप्रासक संगीत (नॉन-अप्रेन्सिव
 ब्राट और ऐटोनल म्यूजिक) । पदकी बुनिया संकुचित हो गयी है ।
 राष्टोंकी इस पदजयका विस्तृत इतिहास बैसे हुए स्टीनर महोदय कहते हैं
 कि भाषाके पुनर्जागरणकी आशा जब किसी उपन्यासकारक मान्यमाने
 हो की जा सकती है । उनका अपना संकेत कारिस्थ डरेककी ओर है,
 जिसके बारेमें उनका मत है 'वे (कारिस्थ डरेक) विशेष रूपसे भाषाके
 काल्पनिक यबाबमें छायेसताका नामा विस्म-विस्म समाहित करनेका प्रयत्न
 कर रहे हैं । संसारमें न भाषाको एक बार फिरसे बहु सामर्थ्य देना चाहत
 है जिसमें अनुप्रास संसारके विभिन्न सत्य साक्षात्कृत हो सकें । उनका
 कलामें ब्रह्मिवा ब्रह्मिवायत है और 'तनी बरती यह नहीं कहा जा
 सकता कि वे सफल हुए हैं । पर वह सत्य ता बिना ही आता चाहिए ।

इन सबके बिनाक कवितामें पदोंको साधन न मानकर साध्य मान
 लेते हैं । निराश्रयके उदाहरणको हम प्रथममें दूनरी कविकाके नाम बोझ
 उमा या मरता है - 'उठो हो वे पदर भाव' । हम नहीं लभीजा-पद्धतिमें
 गद्यांशों 'पद-भाव' ही मान लिया गया है - पर बिबसताके काममें नहीं
 बरन् दक्षिण ईराने । अनु नर्तन अनुबने भाषाके हम ब्रह्मरको अगार

वर्धी' (वापक) कहा है। अपने एक कम्मे निबन्ध '१ सन्मत्त माँव पोस्ट्री' ('कवस्ट' जुलाई-नवम्बर, १९५५) में उन्होंने सारी स्थिति का विस्तृत विवरण दिया है। इस प्रसंग में साधुजी स्थितिका उल्लेख उन्होंने इस प्रकार किया है - 'साधुजी के लिए कविता में प्रयुक्त शब्दों को माया कहकर अविहित करना वैसा ही साधक या निम्बक है जैसा कि यह कहना कि 'कृतोन्नी माया' है। स्वयं साधक का मत उद्धृत है - 'कवि शब्दों को वस्तु के रूप में मानता है, चिह्न के रूप में नहीं। यह वही बात हुई शब्दों को मापन में मानकर साध्य मानना। "म" शारी स्थिति में जीवते हुए अनुबल कहा है - यदि इन अपने ध्यान केंद्रित करते हैं शब्दों पर उनकी मंचीतात्मकता और चित्रमयता पर, उनकी कला और कम्मन्मन्त्री स्थितियों को ध्यान पर - जैसा कि आधुनिक कवि और 'नये' समीक्षक इसमें आधा करते हैं - ता कविता की 'माया' अपारदर्शी हो जाती है हम उमीदों देखते हैं उसके माध्यम में कुछ और नहीं।

वाक्-माया के विवरण में यह दूसरी बात है। शब्दों के एक निश्चित और समूहों के बीच की एक स्थिति की। जब वे एक दूसरे के सामने की स्थिति में पहुँच गया हो जहाँ शब्दों के माध्यमों के माध्यमों की निष्कर्षों के अधिक प्रभाव का अनुभव होता है। पर सभी कलाओं के समीक्षकों की विधि एक-जैसी नहीं मानी जा सकती। मंचीत की अपनी पद्धति रही है, जिसमें किसी अर्थ-विशेष की प्रतीति कराने की चेष्टा न होकर एक समग्र मन स्थिति को अभिव्यक्त करने का प्रयत्न होता है। शब्दों की कोई बात या शीर्षकों की कोई गूढ़ ('प्रोप्राय म्यूजिक' में अर्थ) निम्नलिखित कलाकारों समूहों अनुभूति के रूप में साक्षात्कार करती है। पर कविता का माध्यम और समीक्षकों के समीक्षकों की टीका वैसी नहीं है। आधुनिक चित्र कला में भी रंगों को अर्थहीन मान लिया गया है। अमृत 'कम्पोजीशन में रंग साधन' होकर माध्यम बन गये हैं। वे अपने इन किन्हीं दशावस्था

(जो बराबर होता रहता है वीसा पहले ही संकेत किया गया) एक निश्चित सीमा तक ही सम्भव है । अतः किसे हुए चरम अर्थकी पूर्ति रुक होते रहते हैं, और उन्हें फिरसे अमृत किया जाता है । पर जरूरी इतनी विस्मृति एकदम समाप्त हो जाये कर बी जाये यह स्थिति निती प्रकार व्यावहारिक नहीं लगती । यदि इन बाड़ी धम करके कविश्रेष्ठ क्षेत्रमें चरमोंको उनके अर्थमें बतान् अन्त कर लें तो वी भाषाके सामान्य व्यवहार-क्षेत्रमें यह अन्तर्भाव कैसे और क्यों होगा ? सामान्य प्रयोगमें भाषाका अपारदर्शी रूप हमारे लिए किन्तु काय आवेगा ? तो कमिष्ठमें अपारदर्शी भाषा और नित्यके व्यवहारमें पारदर्शी भाषा यह दोहरी स्थिति एक साथ ही कैसे सम्भव होगी ? चरमोंका इन दोनों स्तरोंपर चरम मानते बराबर प्रयुक्त होते रहना उन्हें स्वयं और वर्तमान किन्तु क्षेत्रमें रक्त देता है । इस दृष्टिसे संजीवने प्रयासमें विकसित वाक्य-भाषाके लिए यह 'अपारदर्शी भाषा' का विज्ञान उपयुक्त नहीं लगता । उसके निश्चित और समूचे अर्थ तथा चरमोंकी अपारदर्शी स्थितिकी दो अतिशक्ति वीचमें वही स्थिति वाक्यनीय जान पड़ती है, जिसकी और वीने संकेत किया है, वहाँ चरमोंको अमृत मानकर वी अन्तका पुनः-पुनः अपूर्ण होता रहता है, सामान्य व्यवहार प्रतीक वी प्रतीकते भावचित्रके रूपमें संक्रमण होता है, और भावचित्रकी स्थितिमें अर्थका एक रुक और बीबा रूप न होकर चरमोंकी संवेदनाकी एक विद्यामें अतिशक्ति करनेका उपक्रम होता है । निश्चित अर्थ और किसी वसीह अर्थके समग्रता अन्तर्भाव की दो वास्तविक स्थितिमें वीच यह मत साम्य कुछ अधिक संयत जान पड़े । अपारदर्शी भाषाके अन्तका उपयोग किसी कृतिमें वचन-वचन चित्रके रूपमें किया जा सकता है पर सामान्य वाक्य-भाषामें-से उसके अर्थको हटाया नहीं जा सकता क्योंकि तब तो उसकी स्थिति संजीवनी-सी हो जायेगी । भाषाका अपारदर्शी प्रयोग अन्तर्भावको तथा रीत मिलेकी रचनाओंमें विशेष एककताके साथ हुआ है पर वही वही-वही कि उसे चित्रके रूपमें गहन किया गया है ।

विश्लेषणके इस अंशको एक 'पुनरुक्त' के साथ समाप्त करना चाहेंगे। मध्वनिबोधन नामकी एक छोटी-सी कविता है, जो संगीत और काव्यकी सम्प्रेषण-विधियोंके अन्तरको बड़ी सफ़ासि प्रस्तुत करती है। कविताका दीर्घक है — 'बली अक्षररत्नसि सरोद-बाधन पर' :

‘सरोद पर तुमब या बजावा
हैं समझा नहीं। मैंने देखा
रीतक और कोढ़े स
तुमन मनु बिच्छेदा
सारा कड़वापन दूर हो गया,
मनु बिम्बुन होकर बैठ गया।

उक्त विश्लेषणके प्रकाशमें इस स्थापनाको धिरेसे दोहराया जा सकता है कि सामान्य भाषा और काव्य-भाषाका अन्तर इस बातमें है कि सामान्य भाषा सब्बोंके साथ उनके मुनिविषय जब होता उचित और वास्तवीय समझती है, जब कि काव्य-भाषाके लिए यह मुनिविषयता सदा नहीं। वह सब्बोंके अपकी बार-बार अमृत करती है। मैंने ही यह अनुभव होता है कि किसी छन्दके साथ कोई निश्चित अर्थ बहुत अधिक सम्बद्ध हो गया है जबि वस्तुपूर्वक उसे अलग कर लेना चाहता है। अथकी स्वसत्ताको तोड़कर वह उसकी अमृत और सम्बुद्ध प्रकृतिको पुनःस्थापित करता है। सामान्य-भाषा तथा काव्य-भाषाके स्तरपर अर्थोंकी यह दोहरी प्रकृति भाषाकी अपनी विशेषता है। अथके अस्तित्वको यह दोनों ही स्थितियोंमें स्वीकार करती है — एकमें मुनिविषय रूपम दूसरीमें अमृत और अवेद्यता अनवरत रूपमें। सामान्य भाषामें अमूर्तन प्रकृत्या निहित है पर यह अमूर्तन आवर्तनशील हो जाता है काव्य-भाषाकी प्रक्रियामें।

द्वितीयमें प्रयोगवाक्यका बिजोह एक बड़ी सीमा तक बढ़ हुए अर्थों और प्रतीकोंके प्रति बिजोह का। अथके इसी मन-स्थिति में कहा जा

बोच नहीं करता। वरन् ऐस बोधही स्थितिसे कलाकार अपनेको बह-
पूषक बचाता है। विज्ञानके सम्बन्धमें रस 'कपाकार (क्लॉर्म) और वस्तु
(कन्टेन्ट) दोनों ही हैं। इस बुद्धिमे संगीतके स्वरोंकी अनूर्तता निर-
कलाके रसमें पूरी तरहसे स्थापित हो जाती है। पर क्या यह अनूर्त
स्थिति सम्बन्धी भी मानी जा सकती है ?

वस्तुतः हमें एक ही पद्धतिसे इन सभी कलाओंको समतनरूप बाँध
नहीं करना चाहिए। मेरी बुद्धिमे स्वरों और रसोंके साथ-साथ उल्लास
भी बैसी ही अनूर्त (ऐक्लैन्ड) स्थिति नहीं मानी जा सकती बल्कि यह
सही है कि अनूर्त ये तीनों ही उपादान हैं और ये तीनों ही क्यों हेम
वस्तु-वस्तुसे भिन्न सभी उपादान अनूर्त हैं, और वस्तु-वस्तुकी भी इन
कलाके प्रतीति होती है, जो प्रतीति स्वयं अपने-आपमें किसी सीमा तक
अनूर्त है। यदि यह सब सिद्धान्तक मान भी लिया जाये तो भी इतना
स्पष्ट होना चाहिए कि स्वरों रसों और रसोंके अनूर्तनमें भेद है। स्वर
और रससे सामाजिक व्यवहार किसी कर्मको जोड़ता नहीं और बोल्ता भी
है तो वह स्पष्ट स्तरपर क्योंकि स्वर-श्रेणी और रस-श्रेणी सही-सही अनु-
प्रतिबिम्ब सम्भव नहीं। पर सत्य तो समूचे कलाकर्मका मूल रूप है। बापों
एक प्रकारसे मर्यादा (रीट्रिक्ट) के प्रति हमारी सारी प्रतिक्रियात्मक
योग है। इसीलिए सम्बन्धी सार्थकतामें वैसा ही वैविध्य है वैसा मानवीय
अनुभूतिमय। स्वरों या रसोंके बारेमें यह वक्तव्य अपने अत्यन्त सीमित
स्तरों भी नहीं दिया जा सकता। स्वर और रसोंकी स्थिति बहुत कुछ
निश्चयितक है, सम्बन्धी नहीं। इसीलिए एक भाषासे दूसरी भाषामें अनुबाह-
की बात आवश्यक है और सम्भव है। पर एक युग बचता देखकी कला
सामाजिक चिन्तन-प्रक्रियामें अनुबाहकी अपेक्षा नहीं रखती। काव्यशास्त्र
और शैक्षणीयके द्वितीयमें अनुबाह हों यह वाञ्छनीय है और अनुबाहकी
समन-प्रतिक्रियाके द्वारा किये भी जाते हैं। पर काव्यका प्रथम या रेखात्मक
अनुबाह उनके मूल रूपमें सर्वत्र सम्भव है, इसीलिए उनके स्थानांतरकी

बाधस्पक्षता नहीं है। यही बात संश्लेषके बारेमें भी कही जा सकती है, यहाँ बीचोबीच या रमिचंकरको अनुचित करनेकी बात हमारे सामने नहीं आती। चन्द्रोन्मी तुलनामें स्वरों और रंगोंकी मापा सावधानीक होती है, क्योंकि चन्द्रोन्मी भाँति स्वर और रंग किसी विशेष जीवन-पद्धतिसे अनिष्ट नहीं हो जाते। उनका रूप निर्व्यक्तिगत रहता है जब कि चन्द्र एक विशेष अर्थ-व्यवस्था (पटल जाँच मीनिङ्ग) से सम्बन्ध रहते हैं। स्वर और रंगोंकी स्थिति बीचोबीच है, इनमें न तो काव्य-मापा-वैसी व्यक्तिगतता है और न कुछही सीमापर स्थित गणित और विज्ञानकी मापा-वैसी निरपेक्षता है।

इस प्रसंगमें एक तथ्य और स्मरणीय है। स्वर और रंग तो अपनी प्रकृतिसे ही अमूर्त हैं उनका हमारे अनुमन-क्षेत्रमें कोई अनिवार्य उत्प्रेक्षणीय सम्बन्ध नहीं बल्कि उनकी सीमा और विचलता है। चन्द्र भी अनिवार्य स्थितियोंके रूपमें अमूर्त है। पर मनुष्यने अपने विकासके बीचकाक्रमे उन्हें बनेक विधिबद्ध वस्तुओं और अनुमनोंके साथ जोड़ा है। स्वरों और रंगोंका उपयोग सामान्य व्यावहारिक जीवन-क्रममें उनके निर्वर्ण्य अपारदर्शी रूपमें भी है पर चन्द्र यदि वे स्थितिसे ऊपर उठकर सावक चन्द्र नहीं बन जाये तो हमारे लिए निरालम्ब अनुपयोगी है वे हमारे बुद्धि-परिचयमें भी नहीं जाते। स्वरों और रंगोंके लिए हमारी प्रतिक्रिया सदाब होती है, तात्कालिक भी पर चन्द्रोन्मी प्रतिक्रिया उन्हें समझनेके बाध होती है। इस बुद्धिसे स्वरों और रंगों-वैसे बड़ उपादान चन्द्र हमारे सामान्य जीवनमें नहीं हो सकते। उनकी अपनी प्राणवृत्ताकी अपेक्षा सम्भव नहीं। चार्मकी चन्द्रावली लेकर स्वरों और रंगोंको ही 'वस्तुएँ' कहा जा सकता है, पर चन्द्रोंकी नहीं क्योंकि वे सामूहिक मानव-अनुभूतिषीकी विद्युत्-शक्तिसे मानो 'चार्य' किये हुए रहते हैं। अर्थात् इस 'चार्य' को विकृत कर देगा न तो इतनी बली सम्भव है और न चापल्य बाधस्पक्ष ही। स्वरों और रंगोंकी मौखिक प्रकृति अमूर्त होनेसे 'अमूर्त संदीप्त और 'अमूर्त विचलता सम्भव है, पर काव्यके क्षेत्रमें चन्द्रोन्मी अमूर्तन

(जो बराबर होता रहता है, वैसे पक्षे ही संकेत किया गया) एक निश्चित सीमा तक ही सम्भव है । अमूर्त किन्ने हुए अर्थों की वृद्धि रुक होते रहते हैं और उन्हें फिरसे अमूर्त किया जाता है । पर अर्थों की इतनी वृद्धि एकत्र समाप्त हो जाने पर भी वैसे यह स्थिति किसी प्रकार व्यावहारिक नहीं बनती । यदि हम काफ़ी धन करके कविता के क्षेत्र में अर्थों को उनके अर्थों के अनुसार अलग कर लें तो भी भाषा के सामान्य व्यावहारिक क्षेत्र में यह अवस्था कैसे और क्यों होगी ? सामान्य प्रयोग में भाषा का अपारदर्शी रूप हमारे लिए किंतु काम आयेगा ? तो कविता में अपारदर्शी भाषा और निम्न के व्यावहारिक पारदर्शी भाषा यह दोहरी स्थिति एक साथ ही कैसे सम्भव होगी ? अर्थों का इन दोनों स्तरों पर सार्वक व्यापक बराबर प्रयुक्त होते रहना उन्हें स्वयं और अर्थों में मिल कोटि में एक देना है । इस वृद्धि से संघर्ष के प्रभाव में विकसित काव्य-भाषा के लिए यह 'अपारदर्शी भाषा' का शिक्षात्मक उपयुक्त नहीं बनता । अर्थों के निश्चित और समुच्च अर्थ तथा अर्थों की अपारदर्शी स्थिति की दो वृद्धियों की बीच वही स्थिति नाज़नीय जान पड़ती है, जिसकी ओर मैंने संकेत किया है, जहाँ अर्थों को अमूर्त मानकर भी उनके पुनः-पुनः अमूर्त होता रहता है, सामान्य अर्थों से प्रतीक और प्रतीकों के व्यावहारिक रूप में सम्भव होता है, और व्यावहारिक स्थिति में अर्थों का एक एक और वैसे रूप न होकर पठक की समझना को एक विद्या में गतिशील करने का उपक्रम होता है । निश्चित अर्थ और किसी अर्थों के अर्थों के समस्त अर्थों की दो व्यावहारिक स्थितियों की बीच यह मत व्यापक कुछ अधिक संगत जान पड़े । अपारदर्शी भाषा के अर्थों का उपयोग किसी वृद्धि में वन-वन चिन्तन के रूप में किया जा सकता है पर सामान्य काव्य-भाषा में से अर्थों को हटाया नहीं जा सकता क्योंकि तब तो अर्थों की स्थिति लगीत-वैसी हो जायेगी । भाषा का अपारदर्शी प्रयोग व्यावहारिक तथा दोनो स्थितियों के रचनात्मक विवेक के अर्थों के साथ हुआ है, पर नहीं यहाँ-वहाँ कि जो चिन्तन के रूप में ग्रहण किया गया है ।

विश्लेषणके इस अंशको एक 'पुनरुप' के साथ समाप्त करना चाहूँगा।
 नकिमविश्लेषण शर्मकी एक छोटी-सी कविता है, जो संगीत और काव्यकी
 सम्प्रेषण-विधियोंके अन्तरको बड़ी सद्भावसे प्रस्तुत करती है। कविताका
 शीघ्र है — 'भली बक्यरत्नके सरोव-भावन पर :

“सरोव पर तुमने या बसाया
 मैं समझा नहीं। मैंने दूँगा
 पीतल चार कोई सं
 तुमन मनु बिछोड़ा
 साध कइयावन दूर हो गया,
 मनु विन्दुत होकर रेंद गया।

उक्त विश्लेषणके प्रकामम हम स्थापनाको ठिठके दोहराया था सकता
 है कि सामान्य भाषा और काव्य-भाषाके अन्तर इस बातमें है कि
 सामान्य भाषा सबकोके साथ उनके सुनिश्चित अर्थ होना उचित
 और वांछनीय समझती है जब कि काव्य-भाषाके लिए यह सुनिश्चितता
 सदा नहीं। वह शर्मके अपकी बार-बार अमृत करती है। और ही वह
 अनुभव होता है कि किसी शब्दके साथ कोई निश्चित अर्थ बहुत अधिक
 सम्बद्ध हो गया है, कवि वक्तव्यक उसे अलग कर लेना चाहता है। अर्थको
 स्वतन्त्रताको छोड़कर वह उसकी अमूर्त और सम्पुष्ट प्रकृतिको पुनरुत्थापित
 करता है। सामान्य-भाषा तथा काव्य-भाषाके स्तरपर पार्श्वोंकी यह दोहरी
 प्रकृति भाषाकी अपनी विशेषता है। अर्थके अस्तित्वको वह दोनों ही
 स्थितियोंमें स्वीकार करती है — एकमें सुनिश्चित रूपमें दूसरीमें लुके और
 अज्ञेयता अनवच्छेद रूपमें। सामान्य भाषामें अमूर्तन प्रकृति निहित है पर
 यह अमूर्तन अवलोकनीय हो जाता है काव्य-भाषाकी प्रक्रियामें।

हिन्दीमें प्रयोगवाचका बिजोह एक बड़ी सीमा तक वह ॥॥ शर्मों
 और प्रतीकोंके प्रति बिजोह था। अज्ञेयन इसी मनःस्थिति में रहा था

भी अर्थका विनिमय करनेमें समर्थ नहीं रहे। मूर्खों और व्याकरणकी इस सम्मयाको भाषाके स्तरपर कम कोनोने समझा है। पर सामान्य व्यवहारमें जिसे इन शब्दोंको नयी व्यवस्थामें सम्पुक्त करना कल्प्य भाषाका काम है, क्योंकि सुबनात्मक सन्निकटा सोच मुक्त नहीं है। द्वितीय मान कहनेसे 'उद्देश' का द्वारा अर्थ अभिव्यक्त नहीं होता पर कल्प्यात्मक प्रयोगसे उसे यथवा उस-सीसे अन्य अर्थोंको व्युत्पन्न किया जा सकता है। यहाँ यह भी स्मरणीय है कि अँगरेजीमें संज्ञा शब्दोंके सठने पर्याप्त नहीं है जिसकी कि क्रिया-शब्दोंकी विधिमें जाया है।

कथा-वस्तुसे भी ऊपर उठकर कल्प्य-भाषा ही कविता बन जाती है। इसका एक रोचक उदाहरण रामचरितमानसमें मिलता है। सीता-हरण प्रसंगके पूर्व राम सीताको अग्निमें रख देते हैं। इस प्रकार जो सीता रावण-द्वारा हरी जाती है वे 'नकली सीता' हैं। पर यह जानते हुए भी कि जो सीता हरी गयी है वे असली नहीं 'नकली' हैं पाठककी कल्पना इसी प्रकार समझती है वैसे कि वास्तविक सीताक दुःखमें समझती। यहाँ तुलसी अपना अभीष्ट भाव-बोध कल्प्य-भाषाकी सामर्थ्यसे ही सम्प्रेषित करते हैं और यह सम्प्रेषण कथा-वस्तुकी भाषाको पार करके असुलभ बना रहा है। यदि यह तात्पर्य वास्तविक कल्प्य-भाषासे निहीन करके व्याकरण रूपमें कहा जाये तो पाठक या श्रोता सीता-हरणके अवसरपर कुछी होनेके बजाय प्रसन्न होया कि देखो रावण कितना मूर्ख बन रहा है। पर तुलसीकी समर्थ कल्प्य-भाषा कथा-वस्तुके सठने महत्त्वपूर्ण अवरोधसे ऊपर उठकर अभीष्ट भाव-बोधको सम्प्रेषित कर देती है।

कल्प्य-भाषाके स्वरूपको समझनेमें लोक-साहित्यकी प्रकृतिके विस्तरेपन से भी सहायता मिल सकती है। यदि हम यह विचार करें कि लोक-साहित्य और विद्वत्साहित्यका विभाजक आधार क्या है, तो पता चलेगा कि अभिव्यक्तिके इन दोनों प्रकारोंका प्रमुख अन्तर भाषा-प्रयोगकी विधिगतता है। लोक-साहित्यमें सामान्यतः भाषाका सुबनात्मक (क्रियेतिव)

प्रयोग नहीं होता। कोककवि (या पापक) भावविर्षोंका संघटन नहीं कर पाता । कोकगीतमें तो अधिकतर संगीतके सज्जिम सहयोगमें ईनिक बोल-
 भासन्दी भाषा रहती है । काव्य और संगीतके इस मिश्रित रूपमें प्रधानता
 वस्तुतः संगीतकी रहती है । सज्जोंका योग योज होता है । यही कारण है
 कोकगीताकी सरमता गायकके कण्ठमें होती है, मुखित रूपमें वे अरमा
 प्रायः समूचा प्रभाव खो बैठते हैं ।

यह सही है कि हमारा अधिकतर काव्य किसी-न-किसी रूपमें संगीतका
 सहारा लेता रहा है । (यहीतक कि जयसंकर प्रसादने तो अपने कठामा-
 सम्बन्धी विवेचनमें संगीतको कविताका बाहुन कह दिया है । स्पष्ट ही यह
 एक आत्मक दृष्टि है) जबकि ही संगीतका सहयोग काव्यके अपन उत्पत्ती
 तुलनामें कम है । संगीतके प्रभावसे प्रायः सबका मुक्त रूप हिन्दी साहित्य
 में प्रथम बार नयी कविताम सिद्धा है, जिसका सारा संघटन भाषाके
 मृजनात्मक प्रयोगपर निर्भर रहता है, संगीत और कव्यकी वैसावियाँ
 उठन छोड़ दी हैं । इस दृष्टिमें नयी कविताका कविताका विमुक्ततम रूप
 कहा जा सकता है । संगीतका 'बाहुन' कविताके संरक्षक सिद्ध बावस्थक
 नहीं यह नयी कविताम पहुँची बार सिद्ध करके दिखा दिया है ।

कविताके प्रमेवम भाषा-प्रयोगविधिके महत्त्वको पिछली सताव्दीसे ही
 समझा जाने लगा था । यद्यपि इस महत्त्वकी सोमाका उस युगके मनीषी
 मम्मभत ठीक-ठीक नहीं जाँच पाय । कोकरिज-द्वारा भी नयी कविताकी
 परिभाषा प्रसिद्ध है 'कविता उत्कृष्टतम सज्जोंका उत्कृष्टतम क्रम है ।
 बावमें एकरा पाठगुने भी कहा कि कविता वस्तुतः भाषाका अधिकतम
 मम्मभत अर्थसे सम्पुर्ण रूप है । हिन्दीमें अज्ञेयने इस स्थितिकी ओर संकेत
 किया यह कहकर कि अच्छी भाषा छिन्नना अपने-आपमें उपनमि है, और
 कविताकी प्रमुख विशेषता उसकी भाषा-प्रयोग विधि है । भाषाको भाषोंका
 बाहुन माननेवाले युगकी तुलनामें यह एक बड़ा नाहस्युय क्रम है । पर
 खैर है कि इस कुसल रचनाकार-द्वारा दिये गये इस महत्त्वपूर्ण संकेतको

“य उद्यमान मैत्रे हो यय है ।

द्वयता ह्य प्रतीकों के कर यय है कृष्ण”

इसीलिए कवि अपनी प्रमिताको ‘सांख्य नमकी चारिका’ नहीं कहता । काव्य संदेशनाको व्यवस्थाके लिए वह मापाको ठाढ़ना चाहता है । पर इत तोड़नेकी दिशाएँ क्या हैं ? अभीतर हमारी काव्य-मापामें अनेकार्थक छन्दों और पर्यायोंका सहस्रक या कबोकि छन्द और तुकमें भी कविताके बहुत-से लक्ष्योन्मी पुरि हुई मात्र ली जाती थी । आज जब कवितामें मापा-मन्त्रे विविधको माप्यता ही जानेकी बात है तो ऐसे सभी छन्द हमारे लिए बोज हो जाते हैं । सिन्धु और ‘हरि’-जैसे छन्द जिनके अनेक परस्पर असम्बन्ध बर्ण माने गये हैं, और जिन्हे प्रसंगके अनुसार ग्रहण करनेको कहा गया है, अब मापाकी समझ नहीं बरन् व्यवस्थाके लूणक है । यही स्थिति पर्यायोंकी है । बिना व्यवस्था अन्तर किसे हुए जाँचके लिए नेत्र भोजन मयन बुद्ध भावि पर्याय काव्य-मापामें ताँ बाँधक ही है सामान्य माना सीक्नेवालोंके लिए भी कठिनाई उत्पन्न करते हैं । पहले छन्द और तुक-विचालमें इनका उपयोग या पर अब वे हमारे लिए अनावश्यक हैं । इस स्थितिको इठी साहित्यकारोंने नहीं समझा पर ध्याकरने समझा यह विव्यना ही नहीं समझी ! समस्त नमनि सिद्धा है एक ‘चारण’ छन्दके ही हिन्दी-व्यवसायनमें साठसे अधिक बर्ण दिये हैं और ‘कमल’ के तो द्वाव सैकड़ों पर्याय हैं । इस प्रकारके ह्जारों छन्द हैं । कवि कोय एक-एक छन्दन दस-दस और बीस-बीस बचह ऐसे किसी एक ही छन्दका प्रयोग करके उन्हें विमायी कलाबाजीका शोभ बनाते रहे हैं । पर आज-कलकी परिस्थिति देखते हुए इस प्रकारके अधिकतर छन्द अपने वाप्यिक बर्णोंके सहित हमारे लिए प्रायः ‘अज्ञत’ ही हैं । (‘अच्छी हिन्दी’ हमारे आवश्यकताएँ) ।

मध्यकालीन कलाबाजीकी प्रवृत्तियोंकी भावाँके लोभसे अभी सिक्काठित किया जाना है, जिसकी ओर अपेक्षा कम ध्यान दिया गया है । अब जने

10

भी अर्थका विनिमय करनेमें समर्थ नहीं रहे। मूल्यों और आचरणकी इस समस्याका मापाके स्तरपर कम कोर्बान समझा है। पर सामान्य व्यवहारमें बिने इन धर्मोंको नयी अवस्थासे सम्पूत करना काव्य-भाषाका काम है, क्योंकि गुणमात्मक सन्तिका स्रोत मुकूत नहीं है। हिन्दुमें मांस कहनेसे 'भस्म' का दूधरा अथ अभिव्यक्त नहीं होता पर काव्यमात्मक प्रयोगसे उसे अथवा उस-बीसे अर्थ अर्थोंको व्युत्पन्न किया जा सकता है। यहाँ यह भी स्मरणीय है कि अंगरेजीमें संज्ञा पदोंके उठने पर्याप्त नहीं है किन्तु कि क्रिया-रूपोंकी विभिन्न अवस्थाएँ हैं।

कथा-वस्तुसे भी ऊपर उठकर काव्य-भाषा ही कविता बन जाती है, इसका एक रोचक उदाहरण रामचरितमानसमें मिलता है। सीता-हरण प्रसंगके पूर्व राम सीताको अग्निमें रख देते हैं। इस प्रकार का सीता उबल जाय इरी जाती है वे 'नकली' सीता है। पर यह जानते हुए भी कि जो सीता इरी नयी है वे 'बसन्ती' नहीं 'नकली' है, पाठककी कल्पना उसी प्रकार समझती है वैसे कि वास्तविक सीताके दुःखमें समझती। यहाँ तुलसी अपना असीद्ध मान-बोध काव्य-भाषाकी सामर्थ्यसे ही सम्प्रेषित करते हैं और यह सम्प्रेषण कथा-वस्तुकी भाषाको पार करके अधुन्य बना रहा है। यदि यह साध आत्मज्ञ काव्य-भाषासे विहीन करके साधारण रूपमें कहा जाये तो पाठक या श्रोता सीता-हरणके अवसरपर दुःखी होनेके बजाय प्रसन्न होता कि बेहो राजन किटना मूर्ख बन रहा है! पर तुलसीकी समर्थ काव्य-भाषा कथा-वस्तुके इतने महत्त्वपूर्ण अवरोधसे ऊपर उठकर असीद्ध मान-बोधको सम्प्रेषित कर देती है।

काव्य-भाषाके स्वल्पको समझनेमें लोक-साहित्यकी प्रकृतिके विस्फेपक-से भी सहस्रगुण अधिक सकती है। यदि हम यह विचार करे कि लोक-साहित्य और विद्वत्साहित्यका विभाजक आधार क्या है, तो पता चलेगा कि अभिव्यक्तिने इन दोनों प्रकारोंका प्रमुख अन्तर भाषा-समयकी विभिन्नता है। लोक-साहित्यमें सामान्यतः भाषाका सुजनात्मक (क्रियटिव)

प्रयोग नहीं होता। लोककवि (वा मायक) भावविर्भावों का संघटन नहीं कर पाता । लोकगीतमें तो अधिकतर संगीतके सक्रिय सहयोगमें ईमिक बोस-बासकी भाषा रहती है । काव्य और संगीतके इस मिश्रित रूप प्रभावता वस्तुतः संगीतकी रहती है, वाग्वीणा योग मीन होता है । यही कारण है लोकगीतोंकी मरमता गायकके कण्ठमें होती है । मुक्ति टपमें वे अपना प्राण समूचा प्रभाव को बैठते हैं ।

यह सही है कि हमारा अधिवास काव्य किमी-न-किमी रूपमें संगीतका सहारा लेता रहा है । (यहाँ तक कि बयसकर प्रसारने तो अनेक कलाज्ञान-सम्बन्धी विवेचनमें संगीतको कविताका बाहुन कह दिया है । स्पष्ट ही यह एक भ्रामक दृष्टि है) अवश्य ही संगीतका सहयोग काव्यके अपन उत्कृष्टकी तुलना कम है । संगीतके प्रभावमें प्रायः सबका मुख बन हिन्दी साहित्यमें प्रथम बार नयी कवितामें मिलता है जिसका धारा संघटन मापाक नृजनारणक प्रयोगपर निर्भर रहता है । संगीत और छन्दकी ईमानगिरी उसने छोड़ दी है । इस दृष्टिमें नयी कविताको कविताका विमुक्तम रूप कहा जा सकता है । संगीतका 'बाहुन' कविताके संवरणके लिए आवश्यक नहीं पर नयी कवितामें पड़ती बार चित्त करके दिया गया है ।

कविताक प्रमंगल भाषा प्रयोगविधिके महत्त्वको पिछली छायाश्रीते ही समझा जाने लगा था । यद्यपि हम महत्त्वकी नीमाको उस युगके मनीषी सम्मेलन टीक-टीक नहीं आँक पाये । बोलचाल-भाषा की गयी कविताकी परिभाषा प्रमिड है "कविता उत्कृष्टतम धर्मात्मा उत्कृष्टतम रूप है ।" बाह्य दृष्टा पाठकने भी कहा कि कविता वस्तुतः भाषाका अधिष्ठान सम्मन अर्चन सम्पूजन रूप है । हिन्दीमें अत्रेयन इन स्थितिही बार मकिन किया पर बटकर कि अर्चनी भाषा लिपिभा जगल-जापम उपस्थित है, और कविताकी प्रमुख विशेषता उसकी मापा-प्रयोग विधि है । मापाको भाषाका बाह्य मानवमाने दुगकी तुलनामें पर एक बड़ा साधनरूप रूप है । पर गर है कि न्य कृष्ण रचनाधारा-धारा न्य बने हम महत्त्वपूर्ण मनिनको

परन्तु कृती साहित्यकारोंने ठीक-ठीक नहीं समझा। और नये साहित्य चिन्तनने भी धम्मर इसी बजहसे मापाके उत्पत्ती केन्द्रीय स्थिति प्रदान नहीं की। वस्तुतः तो काव्य-मापाके उत्पत्ती सम्बन्ध विस्तेष्य आधुनिक काव्यके समीक्षकों-द्वारा प्रमुख रूपसे होना चाहिए था क्योंकि काव्य-भाषाका प्रयोग जनकी व्याख्या और निजमके लिए एक ऐसा सुनिश्चित और उत्तम माध्यम हो सकता है, जिसमें समीक्षकोंके अपने पूर्वाग्रह और भ्रमिष्ठतत्त्वोंके अन्तर्निहित उत्पत्ती क्रमसे कम भाषात्मक रह जाते हैं। रचनात्मक उत्कृष्टता की यह कमी सबसे अधिक विस्मयनीय और अस्वीकार्य होती। मापाकी कविताकी जीवनेके लिए, जो अब सचमुच प्रासके स्वतः पाठ से मुक्त हो चुकी है, मापाकारोंकी उपयोगिता अस्वीकार कर चुकी है और कविताकी प्रासके उत्तर चुकी है। काव्य-भाषाका ही प्रतिमान लेप रह गया है। क्योंकि कविताके संघटनमें मापा-प्रयोगकी मूल और केन्द्रीय स्थिति है—
 'कविता उत्कृष्टतम समीक्षक उत्कृष्टतम क्रम है।' पर प्राचीन काव्यकी समीक्षा भी इस प्रतिमानके आधारपर निरूप्य ही अधिक संशुद्ध होती की जा सकती है। मौखिकक अतिरिक्त अनुचित कृतित्वके लिए भी यह निष्कर्ष मान देना क्योंकि अनुवाद यदि संभव हुआ है तो मापाके व्युत्पत्ति पर यह एक नयी गृह्य-प्रक्रिया है। इस प्रसंगमें 'मीमांसा' (स्वयं ग्रीष्मभाष-द्वारा किया हुआ) और 'क्याद्वारा' (किरचेरॉट्स्कोव)के अनुसार व्याख्या ही स्मरण हो जाते हैं।

वर्तमान कालमें हिन्दीकी मौल-काव्य-परम्पराके प्रसिद्धि न रह जाने का मुख्य कारण यही है कि उसकी काव्य-भाषा अपनी बजह-सम्पत्ति पौ चुकी है। बकरी भाषे वरवट और भूँवटके जिन किसी व्यापक भावचित्र को स्पष्ट नहीं करते। प्रतीकात्मक बहिष्कार करके 'सीधी-सारी भाषा' का प्रयोग अत्यन्तारोहण नाममें प्रारम्भ हो चुका था विशेषतः उत्तर प्राचीन 'बङ्गल' में। पर यह 'सीधी-सारी भाषा' एक और तो प्रतीकोंको नहीं मैनी की पूर्णता और सविश्व भावचित्र संज्ञान कर लें ऐसी जगमें

और निलेश इनके कारण इस रूपमें समझा प्रयोग सम्भव है। पर यद्यपि अपनी प्रकृतिसे अर्धोत्तम सम्बद्ध है, जिन अर्थोंको सामूहिक परिचित किया जा सकता है, पर सचता विधुत्ता नहीं किया जा सकता। काव्य-भाषाओं में 'मपारदर्शी' माननेवाले विस्तारोंके विचारोंके विवेचनमें यह बात कही जा चुकी है। 'मादृश सिफ़नी'के प्रसंग ही आये यह कहा गया है कि उसकी चतुर्थ पद (मुख्येष्ट) में कर्मकारण 'सम्बन्ध' (बद्ध) का प्रयोग किया है जिसके 'बाँध दु जान' से। इस दृष्टिसे यह कहा जा सकता है कि यहाँ काव्यने अपने-आपको संवीतपर अधिक आधारित किया यहाँ संगीतने भारतीय पद्धतिमें कुछ 'शब्दों'का उपयोग किया और वाच्यत्व प्रकाशमें ददा-करा कुछ 'सम्बन्धों'का अपनी परिधिमें स्वीकार कर दिया। संगीतके शेषम इन 'शब्दों' और 'सम्बन्धों'के अन्तर्गत कोई महत्त्व नहीं रह जाता। संवीत-समीक्षामें इसी सिफ़नीका 'विपुल' कहा जाता है जिसके पीछे किसी छन्द-रचनाका आधार न हो भारतीय प्रकृतिमें वाद्य संगीतके अतिरिक्त इस प्रसंगमें 'तयाना' का स्मरण किया जा सकता है। कविताने इस स्थितिके समकक्ष आधुनिक कालमें क्लिष्टता और निष्कारके संघर्षोंको नीचेपर अपने-आपको संवीतके सहारेसे मुक्त किया है, और अपनी प्रकृतिकी 'विपुलता' स्थापित की है। इसीलिए नयी कविताको कविताका पूरकतम रूप कहा जा सकता है।

आदिम भाषाके काव्यात्मक होनेकी बात रोमीन भी कही है। इस विषयका विवेचन करते हुए भारतीयोंने समझा मत उद्धृत किया है 'समाजकी आरम्भिक स्थितिमें प्रत्येक केवल अनिवाद्य कवि होता है क्योंकि भाषा स्वयं कविता होती है' 'प्रत्येक मौखिक भाषा मानो अपनी अपनी समझके निकट एक चक्षुकार कविताकी अवस्था हो। भाषाका आरम्भिक रूप काव्यात्मक था या नहीं यह कहना तो कठिन है पर यह अक्षय कहा जा सकता है कि भाषा अपने मूल रूपमें 'काव्यात्मक ध्वनियों' का संचयन थी। इन 'काव्यात्मक ध्वनियों'को ही हम काव्यका जन मानें तो इसकी बात है। इन आरम्भिक 'काव्यात्मक ध्वनियों'को सर्वप्रथम

दिया गया होगा एसा मानना संभव सम्भवा है। ज्ञान उत्पन्न करना
 शरीरकी एक सहज कृति है, और मनुष्यकी आरम्भिक 'समस्त' (बुद्धि का
 पूरा-रूप) में उन ज्ञानियोंको कुछ स्वरूप पदार्थों और स्थितियोंसे सम्बद्ध किया
 होगा। बच्चोंकी भाषाका अध्ययन और परीक्षण भी हम इसी निष्कर्षकी
 ओर ले जाता है। विष्णु केवल आरम्भिक इन्द्रिय-बोधों (संवेद्यमान) से
 मुक्त होता है। प्रतिबोधन (पर्यवेक्षण) की परवर्ती स्थिति होती है। अपने
 ज्ञानके आरम्भिक कुछ मासोंमें बच्चा केवल अपने होंठोंसे ज्ञानियाँ करता
 है। इन ज्ञानियोंको माता-पिता अपने सम्बोधनके रूपमें ग्रहण करते हैं,
 और कालान्तरमें विष्णु भी इन ज्ञानियोंके साथ माता-पिताकी उपस्थितिके
 भावका सम्बद्ध कर लेता है। यही कारण है कि माता-पिताके लिए प्राम-
 सभी भाषाओंमें ऐसे नाम हैं जो ओष्ठ्य-ज्ञानियोंसे बने हैं। परिवारके अन्य
 निष्ठ सम्बन्धियोंके नाम भी या तो ओष्ठ्य-ज्ञानियोंसे बने होते हैं या
 फिर बाबूतिमुक्त होते हैं - बाबा, मामा, चाचा, काका आदि। भाषाके
 इन आरम्भिक रूपमें जब ज्ञानिका अनुवर्ती हैं। एक प्रकारसे भाषा अपनी
 ज्ञानियोंके रूपमें अपारवर्ती ही होती है उसे पारवर्ती हम अपने सामाजिक
 व्यवहारसे बनाते हैं। और इस सीमा तक कि बाह्यपर भी रंग और
 स्वरकी भाँति हम उसे कविताके प्रसंगमें फिरसे अपारवर्ती नहीं बना
 सकते।

विकास-क्रममें भाषाक दो रूप देखे जा सकते हैं। एक तो वह जो
 आरम्भिक स्वरूप और कामचलाऊ रूप है, जब अर्थको आरम्भिक मानवीय
 समस्त (चिन्तन कहना उचित न होगा) के द्वारा ज्ञानियोंसे सम्बद्ध किया
 जाना है। भाषाका यह आरम्भिक रूप व्यापक और जावगते प्रसून हो
 सकता है, पर इसे अर्थकी शुद्धता न होनेसे साम्यात्मक कहना संभव नहीं
 जान पड़ता। एक बार जब जानेपर यह कामचलाऊ व्यावहारिक रूप
 भाषा-प्रयोजकताओंकी संवेदनाको नियमित और अनुपासित करने लगता
 है। हम अपने कहरे चिन्तनके मायापोकी बहुत-कुछ इस शुद्ध भाषा-रूपमें

उपलब्ध करते हैं। (इच्छा 'भाषा और संवेचना') । भाषा और संवेचना की इन अन्तर-प्रक्रियाओं दुर्निर्म रचकर यह कहा जा सकता है कि भाषा सपार्थके प्रति हमारी समुची प्रतिक्रियाका कुछ योग है, अपनी स्वतः स्थितिम साधाम्य भाषाके रूपमें और अमूर्त स्थितिमें काव्य-भाषाके रूपमें । पहले रूपम भाषिक ज्ञान स्पूक चिन्तन-क्रमसे व्युत्पन्न और उसके अनुवर्ती होते हैं और दूसरी बगहू यह ज्ञान और संवेचनाके रूपमें उत्तरी रूपम उपलब्धीम भाषासे अनुपासित होने लगती हैं ।

भाषाके हाथ चिन्तन-क्रम कैसे प्रभावित (कण्टीपण्ड) होता है या क्रिया जा सकता है, इसका एक संक्षेप और सटीक उदाहरण जॉर्ज ब्लॉम्बेकक बहुचर्चित उपन्यास १८४ में मिलता है । स्वयंसाधारी पद्धतिवां किम प्रकार लोगोंके चिन्तनको गतिच्छ करती है उसमें भाषाका योग अत्यन्त महत्त्वपूर्ण दिखताया गया है । १८४ के समाव्रम भाषासे 'व्यक्ति-स्वातन्त्र्य-जैसे विभावनासे सम्बन्ध बनेक क्षणोंको विद्य दिख गया है । इसक कर्मस्वरूप राज्य-शास्य इच्छित चिन्तन ही व्यक्तिमोंके ज्ञान पनपता है । जो राज्य कोछोसे हटा दिये गये हैं उनके विभावनासे बनताका कोई परिचय नहीं रहा । जनवाधिम'की इन सपानक प्रक्रियामें भाषाका निर्धारण रूप कैम सप्रयोगी बना किया गया है । यह मानवीय जीवन-क्रम और समयनाके विकासम भाषाके अग्रतिम महत्त्वकी ओर संकेत करता है ।

जन्म मन्त्रबना गक और साक्ष्य साहित्यके इतिहासम मिलता है । प्रायः देखा गया है कि मन्त्रबपूज और नीतिम वैचारिक आन्दोलन मुसलमानोंके किमी समय विरामित जगमे सम्बन्ध होते हैं । अरबिण आन्दोलन और ब्रजभाषाका सम्बन्ध मध्यकाक्रम तथा १९वीं शताब्दीके भारतीय पुनर्जीकरण तथा नवोद्यमीका सम्बन्ध आधुनिक काव्यमें भाषाकी चर्चित गामर्षिक उदाहरण है । इसी प्रकार परम्पराएँ भी प्रायः भाषाके स्तरपर स्थिर होती हैं । जैन नीतिशास्त्रके पञ्चमी ब्रजभाषा कवियोंकी अनेक लुप्तोपम नीतिशास्त्र ब्रज ब्रजभाषा । हिन्दीके समवाधिम भाषिणमें भी

वतमाल साहित्यिक और वैचारिक वतिरोध (जिसमें न रचनाकी नवीन विधानोंका सम्मेलन है, और न सम्मेलनके लिए कोई जातुकृपा ही है वो और भी दलील है) का प्रधान कारण मापाका अश्वस्तित्व प्रयोग है । पर्यायोंका बिना बिचारे व्यवहार, वाक्य-विन्यासम सम्बन्धोंके स्थानका साथ धामीपूर्वक निर्धारण न होना 'तो' 'भी' और 'ही'-जैसे वक्तावक सम्बन्धोंका अनुचित-अनावश्यक प्रयोग विशेषणोंकी भरमार (किसीने ठीक ही कहा है कि वो केवल विशेषणोंका जितनी अधिक संख्यामें प्रयोग करता है, उसकी मापा जतनी ही 'रक' जाती है)—वैसी प्रवृत्तियाँ मापा-सम्बन्धी सामान्य चेतनाके अभावकी ओरक है । हमारे अधिकतर केवल जब भी उसी युवम रहते बिचते हैं जब मापाको मापोंकी बाढ़िनी मला जाता वा । मापा और संबन्धोंकी सम्पूर्ण प्रकृतिको समझनेवाले केवल हयें और बाहिए, तभी नवी कवितका वतिरोध दूर हो सकेगा । भाषा-को मापोंका बाढ़न मानते ही भाषाकी कपेला बारम्बार हो जाती है, जिसका अन्त हिन्दीमें किया जाना छेप है । मापा अमरका काँचा न होकर विकसित मानवीय प्रकृतिका अनिवार्य और अमिन्न अंग है । स्वतन्त्र-विन्यासों (रिजलन्स ऐन्सन्स) और सहज वृत्तियाँ (इम्प्टिफ़िक्चर) में पशु और मनुष्य एक-जैसे हैं । मापा वा कहिए बिचार करनेकी क्षमता दोनोंमें अन्तर कर बेटी है ।

प्रस्तुत बिबेचनको समाप्त करनेके पूव मापा और संस्कृतिके पारस्परिक सम्बन्धके बिषयमें कुछ चर्चा करना चाहूँगा । अश्व-मापाके अन्तर्धर्म इस समस्याकी बिशिष्ट मइता स्वयं सिद्ध है । अवतकके प्रायः सभी मापा-विज्ञानिकोंने भाषाको अनेक मानवीय स्थितियोंसे निरपेक्ष माना है । वे मापाका कोई सम्बन्ध राष्ट्रीयता जातीयता (रेसिअल क्रेस्टर) वा संस्कृतिसे नहीं मानते । एडवर्ड सेपीने अपनी प्रख्यात कृति 'केम्बेड' में इनी प्रकारका मत प्रतिपादित किया है । यही राष्ट्रीयता और जातीयता

के तर्कोंको छोड़कर मात्र सांस्कृतिक स्थितियों भाषाका क्या सम्बन्ध है, इसीका विवेचन अभिप्रेत है। काव्य-भाषाके उपर्युक्त विश्लेषणके प्रकाश-में देखी और अन्य पुराने भाषा-वैज्ञानिकोंके मतसे सहमत नहीं हुआ जा सकता। यों तो भाषाके सामान्य रूपमें भी सामाजिक और सांस्कृतिक परिस्थितियाँ प्रतिबिम्बित होती दीखती हैं। हिन्दीमें पारिवारिक सम्बन्धों की बड़ी समृद्ध सम्भावना है — ताऊ, चाचा भाया फूफू मौता — जेजे-रेबीके एक समूह 'जंजळ'के विभिन्न रूपोंको व्यक्त करते हैं। इन सम्बन्धों की बड़ी सुस्पष्ट स्थिति हमारी भाषामें हमारे संयुक्त परिवारकी प्रचलित कारण है।

सामान्य भाषामें सामाजिक और सांस्कृतिक परिस्थितियोंका संघात अपेक्षया कम है। पर काव्य-भाषाके क्षेत्रमें सांस्कृतिक चेतनाका झूठा अभिव्यक्ति है। काव्य-भाषाका अपने प्रयोजनताओंकी संस्कृतिसे बलिष्ठ सम्बन्ध रहता है, वस्तुतः उसका स्वरूप एक बड़ी सीमा तक सांस्कृतिक जाचारपर मर्यादित होता है। प्रतीकों तथा भावचित्रोंके विधानमें काव्य-भाषा अपने सांस्कृतिक परिवेशसे अनिवार्यतः जुड़ी रहती है। प्रायः इसी ज्ञान सभी विकसित काव्य भाषाएँ अपनी संस्कृतिको विकसित करती हैं। इस स्थापनाको हिन्दी और उर्दूके पारस्परिक सम्बन्धकी विवेचनासे पुरा किया जा सकता है। यदि निश्चय बलिते देखनेकी चेष्टा की जाय तो पता चलेगा कि हिन्दी-उर्दूका अन्तर व्याकरणका न होकर मुख्यतः एक सांस्कृतिक बलावस्थाका है, जो काव्य-भाषामें व्याकरणकी सुझावोंसे कम प्रयुक्त पृथक नहीं है। हिन्दी तथा हिन्दी प्रवेशकी विभिन्न शक्तियोंके पारस्परिक सम्बन्धविषयक मान्यताओं से हिस्सोंमें इस प्रकार रचना बाँटनी

१. एक तो यह कि हिन्दी-उर्दूमें अन्तर घटत-भगुह् जबका निमित्तोंका उतना नहीं है (यैता कि अभीतक कहा जाता रहा है) जितना कि दो सांस्कृतिक पर्याप्तोंका विमल से विमल है और जिनसे उनका अपना अपना मित्राज (टेंगर) बना है। मोल-बालकी भाषाके रूपमें वे एक

है अन्तर अधिकतर काव्य-भाषाकी स्थितिमें है। और

२ इसीलिए भाषा-वैज्ञानिक दृष्टिसे जबकी जय या मोजपुरी लड़ी बोली हिन्दीसे भिन्न रूपमें (अलग-अलग अपभ्रंशोंसे) व्युत्पन्न होनेपर भी एक ही काव्य-भाषाक अन्तर्गत जाती है जब कि उन्नीसवीं शताब्दी की 'सभी बहान' होनेपर भी भिन्न सांस्कृतिक परम्परासे सम्बन्ध होनेके कारण यही असम हो जाती है।

सांस्कृतिक वातावरणकी चेष्टनाके कारण उन्नीसवीं शताब्दी में भी हम धरातल सान्नी और आसानी की स्थिति स्वीकार कर बैठे हैं, उसका भावबोध बिना कठिनाईके सहन करते हैं। पर यदि हिन्दीका कोई कवि आद्यके युगमें इन प्रतीकोंका प्रयोग करता है तो यह स्थिति हमें आपत्ति जनक लगती है। हम ऐसी कविता और ऐसे कवियोंको पिछड़ा हुआ मानते हैं। एक हद तक इस सांस्कृतिक वातावरणसे ही काव्य भाषाका अपना मिश्रण बनन लगता है। हिन्दी और उर्दूके मिश्रणका एक अन्तर यह है कि हिन्दीकी काव्य-भाषा व्यंजनाको अधिक महत्त्व देती है पर उर्दू में सीधी-सादी सहज-सरल भाषा (साफ़वोई) काव्य मिश्रणके अधिक अनुकूल मानी जाती है, क्योंकि उर्दू दरबार और बाजार दोनोंकी ही भाषा रही है। 'सुबह होती है घाम होती है, उम्र में ही समाम होती है' या 'मौलाना एक दिन मुकम्मल है नीब क्या छत-भर नहीं जाती जब उर्दूकी पंक्तिपं मानी जाती है तो उनमें कम्यवत अनुमृति और गहराईकी प्रतीति होती है। किन्तु बरि इन्हीं पंक्तिपंको हिन्दीका कहा जाय तो हमारी काव्य-भाषाका व्यंजना-मिश्र मिश्रण बनना होनेके कारण ये हमें अधिकसे अधिक मूर्तिजनक लगती हैं। इनका अधिकतम काव्य-रस विलुप्त हो जाता है। इस दृष्टिसे जल्पात एक ही भाषारूप हिन्दी-उर्दूका अन्तर सामान्य भाषाके स्तरपर न होकर काव्य-भाषाके स्तरपर है, और लड़ीबोली हिन्दी जबकी जय मोजपुरी प्रमृति काव्य बनन अपभ्रंशसे विकसित होते हुए और व्याकरणगत मिश्रणोंको रखते

॥२॥ भी एक काव्य मापाके अन्तमत्त बाजी है । यही कारण है जिससे हिन्दी
 साहित्यके इतिहासमें मीर और नासिरको स्थान नहीं मिला पर बिचा-
 पति कबीर, बापसी सूर, तुलसी भाषोन्मु, मिथला और अजमेर एक ही
 बिकसितशील काव्य मापाके प्रयोगकर्ता हैं ।

सुखसीको काव्य भाषा कुछ संकेत

काव्य-भाषाकी प्रकृतिके सम्बन्धमें विद्यमान विस्तारमें वर्णन हो चुकी है। इस प्रसंगमें यह समी विचारक मानते हैं कि प्रत्येक युगमें काव्य भाषा और जन-भाषाके बीच अन्तर रहता है। साथ ही यह प्रकृति भी मान्य है कि काव्य-भाषाका आचार बीरे-बीरे बोझ-बाझकी भाषाको प्रथम देने लगा है। प्राचीन और मध्यकालीन काव्य-भाषाओंका आचार-रूप बोझ-बाझकी भाषासे दूर हट्य हुआ था — बीरे-बीरे यह अन्तर कम हुआ है। इस स्थितिको प्रसिद्ध भाषा-वैज्ञानिक और अपने क्षेत्रमें अग्रिम मौलिक निष्कर्ष वैयस्यगने इस प्रकार प्रस्तुत किया है 'कविता और उसके शब्द-समूहोंके बीचका अन्तर विकसित भाषाओंकी तुलनामें शरीर और अविकसित भाषाओंमें कहीं अधिक था। ('ग्राय ऐण्ड स्पेलर ऑफ द इन्डियन लैंग्वेज' पृष्ठ ५१) किन्तु इस प्रसंगमें यह स्मरणनीय है कि आधुनिक युगमें काव्य-भाषाका आचार कमसे कम बोझ-बाझकी भाषाके निकट आ जानेपर भी यह नहीं कहा जा सकता कि दोनोंके बीचका अन्तर क्षुप्त हो गया है या कि निष्कर्ष त्रिविध्यम् इसके क्षुप्त हो जानेकी सम्भावना है। क्योंकि गद्य और कविताके बीचका अन्तर मात्र शब्द-समूहका न होकर भाषा-प्रयोग-विधिका होता है। बोझ-बाझके शब्द अपना देनेपर भी कविताकी भाषा उसका प्रयोग अपने ढंगसे करती है, और कवितामें अन्तः इस प्रयोगका ही महत्त्व है। इस दृष्टिको कविताकी भाषा बोझ-बाझके निकट आ जानेपर भी शब्द-समूह और वाक्य-विन्यास दोनों ही क्षेत्रोंमें

अपने-आप बोझ-बाझकी भाषा नहीं बन सकती । वरतमान स्थितिमें कविता
 और पद्यकी विमात्रक-रेखा यह भाषा-प्रयोग-विधि ही है, जिसमें सत्य-
 मनुहता अपना निरपेक्ष महत्त्व न होकर उसकी प्रयोग-विधिका महत्त्व
 होता है । कवियों उत्तरोत्तर बोझ-बाझका स्रष्ट-समूह अपनाया है यह
 ठीक है पर न बोझ-बाझकी भाषामें कविताका मूलन नहीं करते उसी
 भाषा काव्य-भाषा ही रहती है, यद्ये ही बोझ-बाझके राज्योंको अपने
 आचारमें प्रवृत्त कर ले । 'पाश्चात्यों' नाम का प्रयोग आधुनिक हिन्दी
 कवितामें हुआ है जो निश्चय ही अत्युत्तम और साहित्यिक है, पर बोझ-
 बाझकी भाषाका 'माझा' और इस कवितामें प्रयुक्त 'माझा'में अन्तर है
 यह दूसरा प्रयोग सामान्य बोझ-बाझके अर्थमें अत्यन्त कई भाषा-स्तरोंका एक
 साथ उद्घाटन करता है ।

काव्य भाषा और जन-भाषा वा बोझ-बाझकी भाषाके बीचका अन्तर
 समझ देनेपर हिन्दीकी मध्यकालीन काव्य भाषाका विद्वत्पक्ष अपेक्षया
 आसानीसे किया जा सकता है । प्राचीन बँगरेकी काव्य-भाषाकी सर्वा करते
 हुए वैष्णवसुता कहना है 'कविताकी भाषा समुच्चैर्दुर्लभमे किंसी वीमा
 तक एक ही रही जान पड़ती है, कुछ मिलाकर एक कृत्रिम बनकी बोली
 जिसमें इसके उन सभी आसक्ति सत्य कुछ-मिथ गये जहाँ कविता किसी
 जाती है कुछ-कुछ वैसे ही वैसे होमरकी भाषा ग्रीसमें विकसित हुई थी ।
 ('पोष ऐम्ब एन्वर जाह व इन्किश लेम्बेड' पृष्ठ ५१) । हिन्दीकी मध्य-
 कालीन काव्य-भाषाकी अर्थमें समझ वैष्णवसुताकी यह बात बनावत ही
 याद हो जाती है । कबीर, नामदी सूर, तुलसीदासने इस 'कृत्रिम बोली'
 का प्रयोग अपने काव्यमें किया है । यह पद्यके ही संकेत किया जा चुका है
 कि प्राचीन और मध्यकालीन काव्य-भाषाकी यह 'कृत्रिमता' अपेक्षया
 अधिक थी । इसीलिए 'संस्कृति' के 'कूप चक्र' को छोड़कर 'पाशा' के
 'बहुते नीर' को स्वीकार करनेवाले कबीर जी जब कविता लिखते हैं तो
 उन्हें 'बहुते नीर' को किन्हीं पाशोंकी परीक्षा देनी ही पड़ती है । हाँ

बेंगरेडी और हिन्दीकी काव्य-भाषामें एक मौलिक अन्तर है। बेंगरेडी काव्य भाषामें “इसके विभिन्न भागाके मध्य पुनः-मिश्रण गये हैं” परहिन्दीकी काव्य-भाषा अपने व्यापक क्षेत्रकी कई बोलियोंका असम-अलग आपाक रूपमें प्रयुक्त करती है। समूचे मध्यकाव्य व्यापक काव्य भाषाका मौलिक स्वरूप एक ही रहा यद्यपि उसके आधार असम-अलग य- यनीबोली ब्रज अवधी ऐसी बोलियों जिनका व्याकरणायमक गठन एक दूसरेमें मिश्रण और है। इपीरियर असम-अलग वाक्स्थितिके आधारोंपर विभक्त करने पर भी कबीर, मूर, तुलसी एक ही काव्य भाषाका प्रयोग करते बिगाई देते हैं। आधुनिक काव्य स्थिति उल्टी गयी है। अब पड़ीबोलीके एक ही आधारपर दो काव्य-भाषाओंका उदय हुआ है — हिन्दी और उर्दू।

काव्य भाषा और उनके आधारोंके पारस्परिक सम्बन्धका बड़ा सटीक विवेचन तुलसीकी काव्य-भाषाके प्रसंगम किया जा सकता है। तुलसीन स्वयं ही अपनी काव्य-भाषाके दो स्वतन्त्र आधार चुने हैं — अवधी और ब्रज। इन दो असम-अलग बोलियोंपर विकसित तुलसीकी काव्य-भाषा क्या एक ही है, और यदि एक ही है तो क्यों? इस मौलिक समस्याका यदि समुचित समाधान हम दें नहीं तो हिन्दीकी मध्यकाव्यीय काव्य-भाषाकी विशेषता और समूची काव्य-भाषाकी सामान्यत व्याख्या को जा सकती है, क्योंकि हिन्दीकी काव्य-भाषा जो एक व्यापक मौलिक क्षेत्र और कई वाक्स्थितिकी काव्य भाषा रही है, प्रायः एक सहस्र वर्षोंके इतिहासम अपने आधार कई बार बदल चुकी है एक ही युगमें एकसे अधिक आधार रख चुकी है, यहीबोली ब्रज राजस्थानी अवधी मोजपुरी और मैथिली-वैदे आधार जिनकी व्युत्पत्ति असम-अलग है, व्याकरणायमक गठन असम-अलग है।

प्रस्तुत मलिन निम्नम तुलसीकी काव्य-भाषाकी परीक्षा इन आधारों और काव्य-भाषाके गंभीरतम अन्तर्सम्बन्धकी दृष्टिसे करना अनिवार्य है, क्योंकि यही मौलिक समस्या है। ‘आधार’ अनेकाङ्गन निर्वहणिक और

अविष्टर व्याकरणायक नट्यका बोध करीता है। जिसपर काव्य-भाषाका सम्यक् प्रयुक्त रचनाकारोंकी वैयक्तिक प्रतिभा-शाला सम्पन्न होता है। यह 'भाषार' भाषाका वह रूप है जिसे रचनाकार प्रायः समझसे ग्रहण करता है। सामान्य भाषासे काव्य भाषाकी विभक्तिको प्रमुख कारण बनना भाषाविदोंका नियोजन है। अविष्टर इन भाषाविदोंके माध्यमसे ही सामान्य रूपसे विभक्त अपने विशिष्ट और वैयक्तिक अर्थकी प्रतीति करि करता है। ये प्रतीक और भाषाविद नामोंके आधारपर विनियमित किये जाते हैं। और यही कारण है जिससे सामान्य भाषाकी तुलनामें काव्य-भाषामें नामोंका बोध कहीं अधिक महत्त्वपूर्ण होता है। साधारण भाषाका विशेष्य कहते समय कहा जाता है कि व्याकरण और सम्-समूहों की उत्त्थोमि-से व्याकरण-का उत्पन्न भाषाके नट्यमें अधिक महत्त्व रहता है। व्याकरणके सिद्ध बताना जाता है कि अनेक विशेषी शब्दोंकी उपस्थितिके बावजूद व्याकरणके कारण ही भाषा विशेषी नहीं हो जाती सम्-समूह इतकिर व्याकरणायक नट्यकी तुलनामें बाली बरकराती है। भाषाके सामान्य रूपके प्रसंगमें यह निश्चयपूर्ण है। पर काव्य-भाषाके सम्-समूहोंमें स्थिति दूसरी हो जाती है। यहाँ कविका सामान्य भाषा प्रयोगों को अतिरिक्त कोण्ड है, वह मुख्यतः सम्-समूह या कहिए नामों के विभिन्न स्तरोंके प्रयोग और आयोगमें ही होता है। किसी बातके सांस्कृतिक उत्त्थोका समावेश नामोंमें होता है न कि व्याकरण कथोंमें और भाषाविदों अथवा प्रतीकोंका विकास इन सांस्कृतिक उत्त्थोके आधारपर और इनके माध्यमसे किया जाता है। जो काव्य-सृजनकी मुख्य प्रक्रिया है। यहाँ कोई भ्रम न हो इतकिर अपनी पूर्ण स्थापनाको सोचसमा या कहता है कि महत्त्व भाषाके 'नामों का नहीं है बल्कि उनके काव्यात्मक प्रयोगका है क्योंकि सम्-समूहोंकी सम्भावना उनके समस्त प्रयोगोंमें ही उपलब्ध की जा सकती है। यही कारण है कि जिससे अनवरत व्यवहारसे सम्-समूह नहीं मिलते उनके प्रयोग और सम्-समूह विद्य जाते हैं। सामान्यतः यह कहे जानपर कि अमुक

मन्त्र पित्त पपा है यही अर्थ सिद्धा जाना चाहिए कि प्रचलित सम्प्रदायोंमें यह अपना अर्थ खो चुका है। कोई एक शब्द जो प्रचलित मान्यतामें अर्थहीन और चुड़ा हुआ समझा है, रचनाकार-द्वारा मिला सम्प्रदायमें व्यवहृत होनेपर अर्थहीन नयी छाया व्युत्पन्न कर सकता है, करता है।

तो काव्य-भाषामें और उसही भाषा-प्रयोग-विधिम नामाके संवत् प्रयोगकी केन्द्रीय स्थिति होती है। और यदि नामाकी दृष्टिसे तुलसीकी अवधी और ब्रजका विवेचन किया जाये तो दोनोंमें कोई विषय अन्तर नहीं दिखाई देता। 'रामचरितमानस'के अयोध्याकाण्ड और 'विन्दवप्रतिका' के विन्दव-पर्वके सीमित धार्मिक विवेचनके आधारपर कुछ निष्कर्ष प्रस्तुत किया जा सकते हैं। सबसे महत्वपूर्ण बात तो यह है कि संज्ञा शब्दोंके उद्भव और उठ प्रयोग बहुत कम है। अधिकतर संस्कृतकी उत्तम सम्भावनी व्यवहृत हुई है। 'रामचरितमानस'के व्यञ्जनात् शब्दोंमें मनु उकार बोझकी प्रवृत्ति व्यापक रूपसे दिखाई देती है — मनु मृदुर मृदु, अमि पशु इत्यादि। शब्दोंमें अन्तर् अ की ध्वनि विकृत हो जानेपर सहारेके लिए यह मनु उकार बोझनेकी प्रवृत्ति आधुनिक काव्यकी कई बोधिमाम मिश्रित है। अवधी ब्रज और कन्नौजीपर कार्य करनेवाके कई भाषा वैज्ञानिकोंने इन प्रवृत्तिका परिचयित किया है। पर आश्चर्यजनक स्थिति यह है कि तुलसीकी ब्रजभाषामें व्यञ्जनात् शब्दोंके अन्तर् अ उ बोझनेकी प्रवृत्ति नहीं दिखाई देती जब कि आधुनिक काव्य बोली-वाल्मीकी ब्रज और उसके उप-वर्णोंमें यह प्रवृत्ति व्यापक रूपसे मिश्रित है। इसका एक कारण सम्भवतः यह हो सकता है कि अपनी दृष्टिसे तुलसीने ब्रजकी अनेका अवधीका अधिक उच्च प्रयोग करना चाहा हो। जो भी हो इतना स्पष्ट है कि आधुनिक काव्यकी ब्रज और अवधी दोनोंमें व्यञ्जनात् एक-वचन सज्ञा शब्दोंके अन्तर् एक मनु उकार बोझकी प्रवृत्ति मिश्रित है, पर तुलसीकी अवधी ही इन प्रवृत्तियों प्रतिकूलित करती है ब्रजभाषा नहीं। ही समान-निर्माणकी मूल संस्कृत-वृत्ति 'रामचरितमानस' और

‘विनयपत्रिका’ दोनोंकी ही मापाम काफ़ी व्यापक रूपसे मिलती है, जो संस्कृतकी उत्तम धम्मावलीका रंग और गहरा कर देती है ।

संस्कृतकी उत्तम धम्मावलीमन्त्रु स चोङ्कर (आपमनु, सेमनु मारि) तुमवीने उसे बबचीका आमास देना चाहता है । पर शिष्य ही इस मानक-की प्रकृति अत्यन्त लीन है और इससे बाधोंकी उत्तम स्थितिमें कोई परिवर्तन नष्ट नहीं होता । हम संज्ञा धम्मावलीका सीमित विस्लेषण प्रकट करता है कि ‘उपचरितमानस’ असोप्याकाण्डके अपनी चौपाइयों-सहित एक रोह्ये औसतम दो छन्द उत्पन्न मिलते हैं और तबन्ध यही स्थिति ‘विनयपत्रिका’की है जहाँ औसतन एक पदमें दो छन्द छन्द हैं । इस प्रकार तुम्हीकी संज्ञा धम्मावलीका बहुत बड़ा बंस संस्कृत उत्तम धम्मावली बना है, जो ‘उपचरितमानस’की बबची और ‘विनयपत्रिका’की बबनापा में एक-जैसा है । हम एक समान धम्मावलीके आधारपर ही कवि अपने प्रतीको और भावविशेषको निरूपित करता है, और एकल उनकी स्थिति भी एक-जैसी ही रहती है । तुम्हीकी बबची और बबका अन्तर बबिष्ठर सर्वनामी परसनों और क्रिया-रूपोंमें देखनेको मिलता है । पर एक तो संज्ञा धम्मावलीकी तुम्हामें उनकी संज्ञा बहुत कम है, और दूसरे काम्य-भाषाके विधानामें उनका महत्व संज्ञा बब्यों-जैसा नहीं है । इसीलिए बब और बबचीके दो स्वतन्त्र भाषाओंपर निरूपित होनेपर भी तुम्हीकी काम्य-भाषा एक है । और इसी कारणपर बागे सीता या सक्ता है कि बबियोंकी बब बबची मारिके भाषाओंपर बनी हिन्दीकी मध्यकालीन काम्य-भाषा मुक्त एक ही है ।



प्रसादकी काव्य-भाषाका आरम्भिक रूप

सन्धिकाधीन स्थितिका अध्ययन

हिन्दी कविताक इतिहासमें उस मोड़का असाधारण महत्व है जहाँ सृष्टान्दियकी अनवरत प्रयोग और परिष्कारके उपरान्त काव्य-भाषाक एक नए ब्रह्मभाषाको जन्मा हुआ मानकर उससे स्वतन्त्र लड़ीबोसीको प्रतिष्ठित किया गया। साहित्यिक प्रयोगक किए भाषाके एक रूपसे दूसरेमें यह संक्रमण कैसा घटित हुई इसका बड़ा महत्वपूर्ण साध्य बय-रांकर प्रसादकी आरम्भिक कविताएँ प्रस्तुत करती हैं। भाषा और शब्दना-का व्यक्तित्वके गहरे स्तरोंपर संघर्ष नये भाषा-रूपक साथ नयी संवेदना का उदय और अस्तित्व भाषा तथा संवेदनाका पुनः अस्मा सम्मुख प्राप्त करना इन आत्मिक संघर्षका तात्त्विक अभ्ययन प्रसादकी इन रचनाओंके माध्यमसे किया जा सकता है। इसका एक मुख्य कारण यह है कि प्रसाद स्वयं ऐसे बड़े आत्मिकारी कवि नहीं ब जो अपनी आरम्भिक कविताओं-से ही समस्त हिन्दी साहित्यको आन्दोलित कर देते। प्रसादका व्यक्तित्व बीरे-बीरे विकसित हुआ है। उनका कृतित्व और एक सूक्ष्म विकासका 'नको प्रोटोप्रैक्टिक' प्रक्रिया-द्वारा प्रस्तुत विश्व है। इस दृष्टिसे ब्रह्मभाषासे लड़ीबोसीमें संक्रमणिका बड़ा सटीक और समानांतर रूप प्रसादके विक-मनधीन कृतित्वमें देखनेको मिलता है। लड़ीबोसीके प्रथम उच्चाक होनेपर भी भाषाज्जुले कविताकी भाषाकी समस्या नृजनात्मक स्तरपर नृजमानेकी चेष्टा नहीं की थी। हिन्दी कविताके उपरान्त युवावस्थाकी मोड़पर हम प्रसादको लड़ा हुआ पाते हैं। और हममें कोई संदेह नहीं

कि भारतीयों का साहित्य भाषा-प्रयोग की दृष्टि से अप्रतिम था पर उस साहित्य के परिणामों से बाह्य में प्रसार और उनके समकालियों की ही नहीं मूल्य स्तर पर जूझना पड़ा। गद्य के लिए नये भाषा-रूपों का प्रयोग करना यद्यपि नई भाषा में परिवर्तन करना अपेक्षाकृत आसान है, पर पद्य-शिल्प की परम्पराओं, कथानक-कल्पनाओं और सांस्कृतिक पद्धतियों में गहरे छिन्न कविता की भाषा में कोई मौलिक अन्तर उत्पन्न करना संवेदना के अन्तर्गत प्रवेशों में संभव करना है। जैसा उक्ति किया गया प्रसार के अन्तिमत्व में इस संघर्ष का रूप काफ़ी स्पष्ट दिखाई देता है।

प्रसार का पहला काव्य-सृजन ब्रजभाषा का एक उदाहरण माना जाता है। फिर इनकी आधुनिक कविताएँ भी ब्रजभाषा में हैं, जिन्हें 'बिजाबार' के कथानक संस्करण के अन्तिम दो खण्डों में संकलित किया गया है। 'पञ्चमीयक' काव्य में अपेक्षाकृत नये शब्दों का प्रयोग है, और कवियों का पुनरावृत्ति भी है। 'मकरन्द-विन्दु' में कविता-सूत्रों और पदों का एकत्रण है। संवेदना और दृष्टि दोनों ही दृष्टियों से मुक्तक रूप किसी सीमा तक ऐतिहासिक परम्परा के अवरोध से मुक्त हो सकते हैं। इसके अतिरिक्त 'बिजाबार' के होना बम्पू 'सर्वश्री' और 'बम्पूबाह्य' तथा दो भागों 'प्रायश्चित्त' और 'मृग' में कविता का अर्थ ब्रजभाषा में है। और तीन कवियों काव्य-रूप कविताएँ 'ब्रजभाषा उद्धार' 'न-मिच्छा' तथा 'प्रेम-रास्य' भी ब्रजभाषा में लिखी गयी हैं। इस प्रकार यह अर्थों को छोड़कर 'बिजाबार' का अन्त कविता का अर्थ ब्रजभाषा में है।

यदि इस आधुनिक काव्य-भाषा (प्रस्तुत निबन्ध में 'काव्य-भाषा' का सीमित अर्थ 'कविता की भाषा' लिया जा रहा है) की परीक्षा की जाये तो स्पष्ट दिखाई देता है कि इन रचनाओं में विपुल ब्रजभाषा का प्रयोग न होकर लक्ष्मीजी की ब्रजभाषाकरण किया गया है। अतः ही यह स्थिति इस प्रकार की कविताओं में एक सवाल नहीं है। लक्ष्मीजी का ब्रजभाषाकरण 'मकरन्द-विन्दु' में बहुत कम है, जब कि इसका स्थापक रूप

‘परम’ रूपमें दिखाई देता है। लड़ीबोलीके ब्रह्मापाकरणमें साम्य है, लड़ीबोलीके व्याकरण और शब्द-समूहके ढाँचेका मुख्यतः स्वीकार करते हुए बीच-बीचमें ब्रह्मापाके सवनामा (ह्री) परमर्मा (ली) तथा अम्पमा (हु) प्रभृतिका प्रयोग ब्रह्मापाका सामान्य बनक लिए। (मूक भाग समय ब्रह्मापाका सामान्य देनेकी चेष्टा मध्यकाळमें भी हुई थी जब पूर्वी प्रदेशों, ईयाळ जमन और सहीसाके वैष्णव कवियोंने ‘ब्रह्म’का प्रयोग किया था। पर उक्त कवियोंकी वृष्टि मिष्ट थी। इसीलिए पद्धति भी जो ऐतिहासिक आवश्यकतासे विकसित न इनके कारण कृत्रिम अधिक थी। जनएव ‘ब्रह्म’ एक साहित्यिक प्रयत्न-मर रही।) लड़ीबोलीके ब्रह्मापाकरणकी मौलिक भाषाके प्रसंगमें बर्बा एक अन्य निबन्धमें कर चुका हूँ (देखें ‘लड़ीबोलीका ब्रह्मापाकरण’)। पर वस्तुतः ता इस प्रभाषीका उपयोग साहित्यिक क्षेत्रमें अधिक हुआ है। यह भाषा और स्पष्ट होती है। भारतेन्दु या रत्नाकर और प्रतापकी ब्रह्मापाकी तुलनाके प्रसंगमें। भारतेन्दुके पद या मन्त्र और रत्नाकरका प्रसंग समस्त काव्य ऐतिहासिक व्यक्तोंका समन्वित संघर्ष प्रयोग करता है - दीपकी अन्तिम लेख लीनी तरह। उनकी मूल मन्त्रना ऐतिहासिक है, और ब्रह्मापाका रूप काही मूढ़ और परिष्कृत है। दूसरी ओर प्रसाद है, जिनकी ब्रह्मापा अधिकतर लम्बे शब्दोंके आधारपर लड़ीबोलीके ढाँचेको स्वीकार करते हुए ब्रह्मापाका सामान्य देनेकी चेष्टा है, और “नोछिए उनकी संवेदना ऐतिहासिक बन्धनमें मुक्त होनेके लिए छापटानी गिनाई देती है। स्वयं प्रसादने उस भाषामें लम्बे शब्दोंका प्रयोग बारके अपने लड़ीबोली काव्यमें नहीं किया जिनका इन आरम्भिक ब्रह्मापा कविताग्रामोंमें मिलता है। एक अन्तिमारी कवि बाबा-बोना परम्पराका माद किम प्रसार देता है। यह लड़ीबोलीके ब्रह्मापाकरणकी स्थितिमें बड़े रोचक और सटीक संघर्ष देखा जा सकता है। ब्रह्मापाका लड़ीबोलीकरण तो सम्भव नहीं था क्योंकि विप्रोक्षी रचनाकार-द्वारा पुरानी संवेदनाको नया

रूप नहीं दिया जा सकता। पर पाठक-वर्गों के लिए अपने इतिहास को स्वीकार्य तथा प्रास्य बनाने रखनेकी बुद्धिसे नयी संरचनाको किन्हीं पुण्य नामासुके साथ प्रस्तुत करना रचनाकारकी मुख्य मनोवैज्ञानिक पक्षधर परिचायक है। यों काड़ीबोलीका रजभाषाकरण ऐतिहासिक र्जन-विकासकी एक स्थिति भी हो सकती है, और रचनाकारकी अपनी समय बुद्धि की और जगत् एक स्तरपर इन दोनोंका सामंजस्य हो जाता है।

प्रभाव-द्वारा काड़ीबोलीके रजभाषाकरणमें जो भाषाके क्षेत्रमें मार लेनु-द्वारा उत्पन्न की नयी क्रांतिकी परवर्ती समसामयिष्टि जूझनेका एक प्रयास है, ऐतिहासिक संस्कारोंकी छाप और जगत्वादी चेतनाके लक्षण बीचका समय प्रतिफलित होता है। इस रजभाषाकरणके कई स्तर हैं।

१. अपेक्षाकृत विपुल रजभाषाका प्रयोग पर बीच-बीचमें काड़ीबोली का मिश्रण जैसे 'मकरन्द-विन्दु की कविताओं'।
२. पुण्य भाषाका होना किन्तु नयी संख्यावलीका प्रयोग - 'बभ्रु बाहुन'के शीतोंमें इसके उदाहरण देखे जा सकते हैं।
३. काड़ीबोलीका होना अपेक्षाकृत उत्तम शब्दावली और पद-उप रजभाषाके सर्वनाम अल्प अथवा क्रिया-रूप। यह स्थिति 'पदार्थ' कण्ठकी कविताओं कम्पी कविताओं नाटकों और चम्पू में व्यापक रूपसे मिलती है।

साह है कि अन्तिम दो वर्गों भाषा-प्रयोग काड़ीबोलीके रजभाषाकरणके वास्तविक क्षेत्रम आते हैं। पहले वर्गम इस प्रवृत्तिका अपेक्षा बीच नामान मिलना है। रजभाषासे काड़ीबोलीम संव्यस्तिका पर सजीव इतिहास है। कुछ उदाहरणोंमें यह बात और स्पष्ट हो सकतेपो : बभ्रुबाहुन का एक मस है

‘बीजन ऊँचा प्रथम प्रकट लज दिज मई दे।

सौभाग्य लारानिकर मलिनता जाज कई दे ॥

बचक राग सों रेंग्या हियनम-वद ऐसा ।
 पछो बचककर नाथ तद्वि सगुन्या में सीमी ॥
 हाथ प्रणव स्मृति-सूत्र उद्वज मित हिय-जम हाथे
 पूरे राग निरगारि कळीकिक रंग सँजोवै ॥”

यही 'शौनन ठगा' तथा 'प्रणव-स्मृति-गूथ' इन दो प्रयोगोंसे ही मायाजी मीलिक प्रकृतिको पहचाना जा सकता है। इसी रचनाका आरम्भिक पद्य है

‘बचक मनोहर छवि मुखदायक हिय अनुराग;
 मनहुँ मुखा के निम्न में अपटवा नकिम-वराग
 जब जब सुन्दर श्वास डर मनहुँ हारकामाम;
 काशिन्दी जब नील में क करनिन्द विकाम ।

उप्युक्त चार पंक्तियोंमें केवल रेखांकित पाँच शब्द ब्रजभाषाके हैं जिनमें एकही तो आवृत्ति हुई है। और इन पाँच शब्दोंके द्वारा ही पूरे छन्द लड़ीबोझीका ब्रजभाषाकरण किया गया है। भाषाजी यह अटपटी प्रकृति भाषा और संबन्धमें सचपका साक्ष्य प्रस्तुत करती है, और मनीष संव रणके उदयको प्रमाणित करती है।

प्रसारका आरम्भिक वाक्यान्तक काव्य ‘प्रेमपत्रिक’ पहुँच ब्रजभाषामें था पर बारम्बार प्रायः आठ वर्ष बाद पुस्तकाकार प्रकाशित होते समय कबिन उसे लड़ीबोझी शिन्धीमें रूपान्तरित कर लिया। इस कुछ विभिन्न-सी स्थितिका यदि विस्लेषण किया जायें तो स्पष्ट दिखाई देगा कि ‘प्रेमपत्रिक’ इसीलिए ब्रजभाषासे लड़ीबोझीमें रूपान्तरित कर दिया जाता है, क्योंकि जबि मुक्त कृतिके रचनात्मक संबन्धसे सम्बन्ध नहीं था। रूपान्तरणमें भाषा-के साथ-साथ संबन्धना भी परिवर्तित हुई है। जब ‘प्रेमपत्रिक’ मात्र एक प्रेमी के प्रेमपत्री कथा में होकर प्रणयकी छायावादी बुद्धिसे व्याख्या है। रचनाके आरम्भिक रूपमें प्रेमका देवता प्रकट होकर कहता है

द्विष्यन्ति सन्निधौ धारयन्ति सन्निधौ धारयन्ति

आमरा और विराद्या विजन भी

भारत के परिवर्तित परिदृष्टि में प्रेमभाविका का वैयक्तिक पहलू-वैयक्तिक। नहीं है। जब वह प्रत्यक्षता का चिह्न बन जाता है, जिसमें आत्मोन्मत्तता का भाव अधिक महत्व है। प्रेम की स्थापना में मदद करते हुए वह कहता है।

हम सब का सहज नहीं है आत्म-भजन में रिक रहना

पिन्नु भौचभा इम सीमा वर द्विप के आये राह गरी

इस प्रकार प्रवचनिक का दृष्टिकोणसे धार्मिकतामें क्यांतरण बहिरी माया-बुद्धि विद्यामय परिचायक है जो उसके संवेदनात्मक विद्यामये अभिन्न है। प्रचार-द्वारा काय्य भाषाही गमस्वाकी मुक्तमानैवा यद् भवता चरम है।

प्रस्तुत सम्दर्भम इस सम्बन्धी आगे गठित करना भी आवश्यक होगा कि भाग्यशुके आर समूची हिन्दी वचिताके धर्ममें ब्रह्मवादात्मक गङ्गीबोली स्थानीय महात्मि प्रमुक्त स्वीकृत सम्भव है। क्योंकि ब्रह्मवादा और गङ्गीबोली भाषाशास्त्रिक बुद्धिमें कुछ भिन्न होनेपर भी एक व्यापक वाच्य-भाषाई सम्भव आरम्भमें रही है। पुर सम्प्रदायमें कबीर, ज्ञानपीठ और मुसलीमों भिन्न-भिन्न बोधिवीथि आचारपर वाच्य भाषाएँ एक ही परिमिश्रित रूप विवर्धित किया है। आचार सभी गङ्गीबोलीवा एव सभी छोट बड़पीछा सभी ब्रह्मवादा और सभी प्रस्तुत वाच्यवादी उच्च बड़पीछा। आचारों विविध होगी है। वह एक ही बोलीदार से वाच्य भाषाएँ विवर्धित हुई है - गङ्गात्रीपीठ स्थानी और उच्च। इनका एक मुख्य कारण है वाच्य भाषाएँ स्वल्प विविधमें वाच्य-वृत्तों अनेकानुत विविध एव। परम्परागत भाषा-विज्ञानमें इन भाषाएँ बराबर बल दिया जाता रहा है कि उनीका भाषाकी गठनता सम्भव है। उनमें वाच्य-वृत्तों की भाषा वाच्य-वृत्तों के भाषा विविध सम्भव है। यह विविध भाषाएँ भाषाई सम्भव बल एव गङ्गी है। यह वाच्य भाषाई सम्भवमें एव

करणात्मक रूपोंकी अपेक्षा राष्ट्र-समूह कहो अधिक महत्वपूर्ण हो जाता है, क्योंकि सांस्कृतिक उत्कर्षका समावेश तो राष्ट्रोंमें (नामोंमें) ही होता है, व्याकरणरमक रूपोंमें नहीं। यह सांस्कृतिक उत्कर्षका समावेश और सूत्र ही काव्य-भाषाकी अपनी निजी विशेषता है, और प्रमुखतः इस राष्ट्र-समूहकी सांस्कृतिक प्रकृतिके आधारपर ही खड़ीबोली का अन्तर्गत मैथिली और भोजपुरी एक काव्य-भाषाके विभिन्न रूप हैं। उनके व्याकरणरमक पटनमें अन्तर हो। डॉ॰ बीरेन्द्र वर्मा इन बोझोंके भेदको महानाट्यशास्त्रीय बनवर्णोंके विभाजनसु सम्बन्ध मानते हैं। उस कालमें ये पुरुष बोझोंमें संस्कृतक व्याकरणके अन्तर्गत भी और आज उस सुसमान काही विभिन्नताएँ रखते हुए भी ये बोझोंमें हिन्दीकी काव्य-भाषाक अन्तर्गत जाती है।

जो भी हो इतना स्पष्ट है कि काव्यभाषाके स्वरूपपर खड़ीबोलीका प्रतिष्ठापन एक भाषाके स्वरूपपर दूसरी भाषाका प्रयोग नहीं है, बल्कि काव्य-भाषाके एक आधारकी दूसरी और सहयोगी रूपमें बदलना है। यह परिवर्तन संवेदनाको सामूल नहीं बदलता पर उस एक नयी दिशामें बल-पीठ करता है। क्योंकि काव्य-भाषाका मुक्त-स्रोत वहीं रहनपर भी उसके संवरणकी विधा बदल जाती है। प्रतीकों और भावविशेषोंके रूपमें सभी काव्य-भाषाओंके बीच बराबर परिस्थिति होते रहते हैं, यह एक स्वाभाविक क्रम है। पर कई बोझोंके सहयोगसे निमित्त हिन्दीकी काव्य-भाषाका हीना ठा बदलता ही है, कई बार उसकी बोझोंके आधार भी बदले हैं। इन दृष्टि आधुनिक काव्यकी काव्य-भाषाके लिए काव्यकाव्यका स्वरूपपर आधार-रूपमें खड़ीबोली प्रतिष्ठित की जाती है तो पुराने काव्यको स्वमात्रण प्रस्त करके उसे नये विरेमें निमित्त किया जाता है। यह काव्य-भाषाके स्वरूपमें आन्तरिक और बाह्य दोनों स्तरोंपर परिवर्तन है जिसका आरम्भ प्रमादकी कविताओंमें देखनको पड़ता है। काव्यभाषाके लिए बोझोंके आधारमें परिवर्तन सामान्यतः एक अनुरूपनीय स्थिति है, जो

हिन्दीको छाड़कर अत्यन्त सम्भवतः न मिले ।

इस संवरणहीन निजी और रिवाजों प्रभाव कमजोर प्रतिफलित करते हैं । वे लक्ष्मीबोलीके ब्रजभाषाकरणसे आरम्भ करते हैं और बीरे-बीरे ब्रजभाषाके स्थानपर लक्ष्मीबोलीको स्थापित करते हैं । संवेदनाका पुनारम्भ जल्दतर पहले नये ढंगके धीपकों और विषय-वस्तुओंके चुनावमें रिताई देता है । फिर आन्तरिक स्तरोंपर मौलिक परिवर्तन छिपित होने लगता है । जल्दतर लक्ष्मीबोलीका अपना परिष्कृत रूप छायावादी संवेदनाके अनुकूल बन जाता है जो आधुनिक कालमें लक्ष्मीबोलीके स्वल्प-निर्धारणका पहला महत्त्वपूर्ण चरण है । यह दूसरी बात है कि स्वयं प्रसारकी 'कामा यनी' तकमें मायाका सर्वत्र एक-हीमा सफेद प्रयोग न हो । इसका कारण शायद यह हो कि कविने छिन्नकी पुनर्जाय अनुमूर्तिको आवश्यकतासे अधिक बच दिया है (प्रारम्भ - प्रसारके निरन्तर काव्य और कला का अन्तिम अंश ।)

प्रसार और उनके कुछ पूर्ववर्ती कवियोंकी माया-विषयक दृष्टिकोण तुलनासे पता चलता है कि त्रिवेदीयुगीन और छायावादी कवियोंकी पृष्ठ-में कितना अन्तर है । एक ओर नीचर पाठक हृदिशील तथा मैथिली-सम्बन्धित पुण्ड्र हैं जिन्होंने प्रायः परिमिश्रित लक्ष्मीबोलीका प्रयोग किया है पर माधुर्यके पुटके लिए श्रव्य रूपसे यत्र-तत्र 'औं'-जैसे परस्पर और 'ऊँ' 'ऐं' जैसे क्रिया-रूपोंका व्यवहार किया है । दूसरी ओर प्रसार है जिन्होंने आरम्भ किया लक्ष्मीबोलीके ब्रजभाषाकरणसे पर जब आरम्भ उन्होंने लक्ष्मीबोलीमें किया तो फिर वे ब्रजभाषाके प्रभावसे मुक्त रहे । 'कानन कुसुम' की कविताएँ इसका प्रमाण हैं । प्रसारकी भाषा और संवेदना क्रमशः स्वयन्तरित हो जानेपर फिर पीछेकी ओर नहीं मुड़ती जब कि त्रिवेदीयुगीन कवि अपने कृतित्वमें ब्रजभाषासे आक्रान्त बने रहते हैं ।



नयी कविताकी भाषा समस्यापूर्ति और कथानक-सृष्टियाँ

नयी कविताका स्थापित करनेकी आज आवश्यकता नहीं रही। विविध पत्र-पत्रिकाओं संकलनों आरासबाजीके प्रसारणोंको बन्द-मुनकर कोई भी यह सहजमें अनुमान कर सकता है कि सम्प्रति हिन्दीकी प्रमुख और बीरबल कव्य-आरा नयी कविता ही है। यहाँ ही कृतिकारों और भावकोंका एक बल हमें न मान। और या न माननेके लिए तो अभी हिन्दीमें ऐसे काम भी मिल जायेंगे जो छपाधारको भी स्वीकार नहीं कर पाते। पर प्रबुद्धोंके बीच नयी कविता स्वीकृत मान्य और प्रसिद्धि है। किन्तु बात इतनी ही नहीं है। अब तो इस बातकी भी महती चिन्ता हो रही है कि नयी कविताने हमें क्या दिया है और इस समय क्या दे रही है। सब तो यह है कि ऐसी चिन्ताके लिए विषय आत्माकोचन अपेक्षित नहीं। यह एक काली स्तुति स्थिति है कि नयी कविताके अधिग्रहण कवि-मन और पुराण — अब चुके और बीते-से दिख रहे हैं। वे अब अपने-को ही सोहरा रहे हैं। उनमें किसी नयी विधाका सम्मान नहीं रिकता और न उनके लिए किसी प्रसारकी आकुरता हो।

कविताका नयी भाव-आरामने प्रणि होनेपर भा उसे लोग प्रायः सिन्धु-वि माध्यम माना है ? या यो कह कि चिन्ताके स्तरपर ही परिचयन हम आमाजीने परिगलित होता है। और यह भी सच है कि बीरबल तत्त्वोंके समान हो जानेपर कविताका अपमान बाह्य नदियोंमें बेपा दिग्गता है। ऐतिहासिक और छपावारी नदियाँ इनके लिए हमारे नदितममें प्रमाण-

स्वरूप प्रस्तुत की जा सकती है। काव्यकी अपनी उन्नतिमित्रिती मूल्य
 पुण्य रही है उसी अनुपातकी व्यापकतामें ये कविता की कर्म जाती है। नती
 कविताकी भी अपनी कविताओं और कथामय-कविताओं प्रचलन एक विस्तृत
 समय हुआ दिखता है। 'बोरे' और 'मात्र पहली बार' की मध्यमकीने
 छन्द 'बेमुरी घर बूँ' 'बकस्युह' 'बुँछ' और 'बोनों'ने बीच सारे क्षेत्रों
 व्यापक कर लिया हो। इनसे अब किसी कविताकी प्रतीति नहीं होती 'जय
 हो' के धर्म मात्र।

कथामय-कविता सारे के विनाश या चुक जानेकी अन्तिम स्थिति है।
 बहुत स उन्नति कवि प्रारम्भम मात्र (ऐस्युमन या मित्र) के कर्म बहक
 करते हैं। कथामयके लिए 'बकस्युह' और 'अमिम्यु'की कविता जा
 सनता है। महाभारतसे लिये हुए ये सन्दर्भ बहुत समय तक अपने बाव
 अपने सारे परिवेशको प्रस्तुत कर देते हैं। बातावरणकी यह उत्कट बल
 कभी-कभी उचित मात्र-विकल्पमें बाधा उत्पन्न करती है। ऐसी स्थितिमें
 इन 'सन्दर्भों'की उनके अपने व्यापक सन्दर्भमें बहाना बहाना करके इनका
 प्रयोग प्रतीक रूप (मिथ्यात्व) में होन लगता है। अब बकस्युह नाम
 महाभारत बर्तुन और बकस्युह-द्वारा मध्यमकी सुमहारी बकस्युहका स्वयं
 समझाना — ये सारे विषय हमारे सामने नहीं जाते। इन रूपमें बकस्युह
 केवल एक पिर कालकी स्थिति है, जो स्वभावतः धार्मिकसे अधिक
 मानसिक है। परियोंकी कथानिमित्त लिये गया गया बीनोंका सन्दर्भ जिन इस
 रूपमें अपूर्ण और अव्यक्त विधानका प्रतीक हो जाता है।

मध्यमसे प्रतीक तकका विकास निश्चय ही मात्रकी सम्यक् बनाता है,
 और जिन कविताओंकी अन्तिमता और सामुहिक साधना-द्वारा सत्यता ही
 पाता है। नर प्रतीकके बाव किसी धर्म-विशेषक विकासको ही स्थितिमें ही
 सकती है — या तो वह प्रतीक अपनी सम्भावनाओंको और अपि कल्पना
 हुआ एक मात्रविषय (इसमें या इसमें) के रूपमें संपठित हो जाता है,
 या फिर कविताकी अनामय और मात्र-विकल्पक प्रयोगोंके कारण वह

मान एक कथानक कवि (मोटिफ) बन जाता है । सम्बन्ध—प्रतीक—
भावचित्र या फिर सम्बन्ध—प्रतीक—कथानक-कवि — सध्व-संज्ञिक
विक्रमजी ये दो सम्भावित बिटारे हैं ।

प्रतीक और भावचित्रम प्रायः वैसे ही अन्तर हैं जैसा उपमा और
वपक्यमें होता है । उपमा सामान्यतः एक स्थितिको और संज्ञित करती है और
उसके 'डिग्रेस्स' को मृतामान नहीं करती पर वपक्य स्थितिको आरोपित
करके फिर उसके विस्तृत परिवेष्टासं सुझाव करता है । किन्तु भावचित्र और
वपक्यमें ध्वनिमें मौलिक अन्तर है । भावचित्र मुख्यतः एक छन्दमें सारी
स्थिति और परिवेष्टाको हमारे सामने प्रस्तुत कर देता है जब कि वपक्य
काव्यी दूर तक अवकाश समयसुख स्थितियोंका वर्णन करता करता है —
विशेषतः सामक्यतः । इमीलिए कव्य एक अलंकार-भाव है और संवदना
से उतना नञ्जुक्त नहीं पर भावचित्रकी पति अधिक गहरी है, और
वह संवदनामें प्रत्यक्षतः लब्धनुत होता है । वो कह सकते हैं कि समूचे
काव्य-विधानमें भावचित्र ही केन्द्रीय तत्त्व है । किसी कविकी अमरता
अन्ततः उसके भावचित्रोंके संगठनपर ही निर्भर होती है ।

प्रतीकोंकी भावचित्रात्मक परिस्थिति ॥ काव्य-भाषाके बननेकी मुख्य
स्थिति है । प्रतीक-कव्यमें शब्दोंका प्रयोग काव्य-भाषाके बाहर भी होता
है (भाषा अन्ततः है भी नया प्रतीकके अतिरिक्त) । पर भावचित्रोंके
माध्यमसे बात कहना कविके लिए ही मुख्य है । भाषाका सर्वसात्मक
प्रयोग (डिमेटिब मुड) इस भावचित्रात्मक ही सम्भव है पता है । यह
कहा जा सकता है कि सम्बन्ध कव्यमें सध्वक साथ अनिवार्य रूपमें जो
परिष्कार हुआ रहता है, प्रतीककी स्थितिमें इस अवस्था करके भाव-चित्रक
कव्यमें कवि उस सध्व-विशेषके साथ अपना दृष्टिगत परिवेष्टा जोड़ता है ।
सम्बन्धके कव्यमें अत्यन्त महामात्रता नापीन एक सध्व-विधान है, प्रतीक
रूपमें वह मानसिक सुस्थितियोंपर परिचापक है और भावचित्रकी स्थितिमें
वह इन सुस्थितियोंके साथ उसके व्यापक परिवेष्टाको भी धारित करता है ।

नवी कविताकी स्थापना अमरथापूर्ति और कथानक-कविता १५

इस सीमरी स्थिति में कवि की शक्ति-सामर्थ्यके अतिरिक्त पाठक की भाव-
 क्षमता भी अपेक्षित है। क्योंकि सन्तुष्ट रूपका परिचय तो लोकप्रचलित
 होता है उसे समझनेके लिए पाठक को किसी प्रकारका यत्न नहीं करना
 पड़ता। चन्द्रमूह और महाभारत उसके मनमें अनिवार्यतः सम्बद्ध है।
 पर भावविषय की स्थितिमें कवि जिस नये परिचयका सूजन करता है उसे
 सहज करनेके लिए पाठकका मन बाधित (कम्पीटण्ड) न होकर खुला
 होना चाहिए, और इसके अतिरिक्त उसमें कविके अभिप्रेत तक पहुँचनेके
 लिए आवश्यक यत्न भी रहना चाहिए। साथ उच्चस्तरीय काव्य इन
 भावविषयोंके माध्यमसे अपनेको विकृत करता है और इसी प्रक्रियाको
 सन्तुष्टनेके लिए आवश्यक मात्रक-वर्धनी अपेक्षा होती है।

हिन्दी की नयी कविता ने सन्तुष्टि में प्रतीक तो बड़ी संख्यामें विकसित
 किये। पर फिर इन प्रतीकोंको सहज अर्थसे सम्पृक्त कर सकनेमें वह
 असफल रही। इसका एक कारण तो वस्तु (सुब्स्टेन्स) वास्तविक निष्ठा-
 का अभाव अनुमानित किया जा सकता है। पर एक दूसरा कारण यह
 भी है कि नयी कविता ने आवश्यकतासे नहीं अधिक प्रतीकोंका प्रयोग
 करना चाहा। प्रतीकोंकी इस भारी संख्याको उत्पन्न करना तो आसान
 था पर उनका वास्तव-विवरण करनेके लिए जिस शक्ति-सामर्थ्यकी अपेक्षा
 की वह अधिकांश कवियोंने न की। इसीलिए अधिकतर वे इन प्रतीकोंसे
 चिन्ताहीन रहते रहे—सफल कवि भी और असफल कवि भी। अधिक
 ठर तो ऐसा हुआ है कि पुरीकी पुरी कविता एक प्रतीकपर आधारित
 कर दी गयी है। इन बहुप्रकारक प्रतीकोंसे नयी कविता का चिन्ता
 अहित किया है उसका धायक किसी जगह स्थित नहीं। वास्तविक
 अर्थ-सम्पत्तिके अभावमें इनमें-से अधिकांश प्रतीक मात्र कथानक-वर्धनी
 बनकर रहे, नये हैं और ऐसा लगता है कि हिन्दी कवितामें डेरके डेर
 बीने चन्द्रमूह नागरीके छिन्ने पीछे कूट हिमाशय और न जाने
 क्या-क्या दृश्य उभर रहे हैं। यह नमूचिन 'प्रेमिण' का अभाव है

धीरे धीरे तो मौलिकसके नियमकें जागू होनेकी प्रतीक्षा है। 'प्रीति' की मन-स्थिति कविनी बोधना समीक्षाकी जगह हो सकती है और इसी अनुपातमें बोध दोनोंमें बाँट दिया जा सकता है। पर कठिनाई यह है कि हिन्दीमें कवि-कलाकार तो बहुत हैं पर व्यवस्थित समीक्षाका अभाव है।

नदी कवितामें तेरी और गतिका आवाज देनेवाले अधिकतर ये प्रतीक ही रहे हैं इसमें झगड़ार नहीं हो सकता। ये प्रतीक कविताके क्षेत्रमें 'एम्बिडिटी' होनेके मूकक बने। यदि इनमेंसे कुछको भी भावविषयके रूपमें संश्लेष किया जा सकता तो भाव स्थिति ऐसी न होती। पर इन प्रतीकोंसे लिखनाइमें कवि अपनी शिक्षा मूक बने। प्रायः भारतीयकालीन समस्या-पूर्विके स्तरपर प्रतीकाका प्रयोग होता रहा। 'मुद्रिका' प्रतीकाके निर्वाहमें नया कवि अपनी सफ़लताका बाव कर लेता है। ठीक वैसे ही जैसे परबर्ती ब्रह्मभाषा कवि 'पावक पुंज म पंकज पूर्यो' समस्याकी पूर्तिमें अपना कवि-कर्म सफल हुआ मान लेते थे। मध्यवर्तीय और निम्नमध्यवर्तीय जीवनसे नये-नये प्रतीकोंको जन्मा गया — सीढ़ी खपरैल पन्नी बत्ती और न जाने क्या-क्या। पर यह बोल इन कवियोंको न रहा कि बाहिर इन प्रतीकोंका क्या सामक उपयोग न कर रहे हैं।

इन बहुसंख्यक कारागिरि प्रतीकोंके होनेका एक अन्य कारण आन्तरिक निष्ठाका अभाव मने कहा है। कविकी अपनी व्यक्तिपरत प्रतिभा और समता बहुत सीमा तक उसकी बराबरी नहीं होती यह कहा जाता है। पर अनुभवके कुछ क्षेत्र ऐसे हैं जिन्हें समूह किया जा सकता है, कुछ स्थितियाँ ऐसी हैं जिनकी और अधिक ध्यान देनेसे पुनरात्मक अन्तर होना सम्भव है। बराहूरणके लिए भीषतन बगल यह कहा जा सकता है कि हमारे नये कवियोंमें-से अधिकांश अपने मुद्रिकात्मक 'विमुद्र' कवि हैं। साहित्यके अन्य कर्षों और भावके बुरे कर्मों से ग्रस्त ही परासीन हैं। यह सही है कि प्रायः सभी साहित्योंमें कविताकी मौलिक और वैज्ञानिक

स्थिति रही है पर भावको परिवर्तित स्थितिकामें कविता-भावसे पूर्ण नहीं
 पड़ सकता और न कवय साहित्यके आध्यत्म-परिणीतमसे व्यक्तित्वको
 सम्पूर्ण बनाये देता या सकता है। जबतक जय्य कला-कर्मों सामाजिक
 और प्राकृतिक विज्ञानकी पीठित सम्पत्ति न देता जायेगा तबतक
 भावकी कवितामें प्राण-शक्ति आना कठिन है। विपुल कवि और विपुल
 कविताया पुन अब नहीं रहता। हीन व्यक्तित्वसे उत्कृष्ट काव्यका सुख
 सम्भव नहीं। व्यक्तित्वके विविध बंधोंका जय्य अनुभव-अर्थोंसे पुष्ट और
 संबद्धित बिसे बिना आन्तरिक निष्ठा उत्पन्न नहीं हो सकती। इसका
 कर्मसे कम एक प्रमाण यह दिया जा सकता है कि भावके सुख प्राण
 सभी महत्त्वपूर्ण कलाकारोंने एकसे अधिक विधाओंमें साहित्य सर्वत्र किया
 है और बहुतोंने अभिव्यक्तिके माध्यमके बंधों साहित्येतर माध्यम भी
 अपनाये हैं। राज कानू, कोस्तर, पास्तरनाक, कार्ल्स डरेक, स्टेवर,
 क्लेय - एकसे भाव एक नाम सोचे जा सकता है जिसका सम्पूर्ण
 व्यक्तित्व एक ही माध्यममें बंध नहीं सकता है। भाव जब कलात्मक और
 वैज्ञानिक सङ्कटिबोके सामंजस्यकी बात सोची जा रही है, भाव कविताका
 बुद्धिकोण इनारे पिछोपनको गुर हो नहीं ही कर सकेगा और अधिक
 बढ़ायेगा।

ऊपर भाषाकी सर्वात्मक शक्तिको वर्णन देने की है, और कुछ एक
 कार्योंको देखना चाहता हूँ, जिनसे उसका रूप बढित नहीं हो पाया है।
 पर सामान्य भाषा-प्रयोगोंमें भी हमारी उपेक्षा कुछ कम नहीं है। जब
 तो यह है कि हम अपनी भाषाके प्रति असीठक सचेत नहीं हैं हम असीठक
 बहुत कुछ उसी युगमें हैं जब भाषाकी भाषाकी बाहिनी और अनुपात्तियों
 माना जाता था। जब इस स्थितिको बदलना होना - विशेषतः कवी
 कविताके सुख जब गद्य और कविताके बीचका अन्तर कुछ कम और
 अन्ततः लयका भी न होकर मुख्यतः भाषा-प्रयोग-विधिका है। जबतक
 भाषाका साधनापूर्णक प्रयोग न होगा हम भाषाकी सम्पूर्ण सम्माननाओं-

भाषा और संदेश

को उत्पादित करनेमें असमर्थ रहेंगे। मैं तो यहैतिक मानता हूँ कि काफ़ी दूर तक भाषा हमारी संवेदनाको नियमित और अनुपामित करनी है। भाषाएँ इस अनिश्चित आपातको समझे बिना हम अपनी स्वतन्त्र-प्रक्रिया को गतिशील नहीं बना सकते।

सामान्य भाषा-प्रयोगोंमें भाषाशायी कौन बरती जा सकती है। इसका एक स्थूल उदाहरण है रहा है। हमारी भाषामें शब्दोंके पर्याय बहुत अधिक हैं — तन्मय रूपमें भी और उद्भव करोंमें भी। अनेक स्थिति में मोक्ष इस शब्द कई प्रकारके पर्याय है। निश्चय ही संस्कृतमें ऐसे प्रयोगोंके अर्थमें अन्वय अन्तर है। पर भाषा हम उसे विस्मृत कर चुक है। ऐसी स्थितिमें भी तो मैं पर्याय हमारे लिए बाध है। क्योंकि कुछ और अन्तर्गत इन पर्यायोंका प्रयोग हो सकता था और उनकी भाषा हम आश्चर्यचकित नहीं। और वास्तव में इन प्रयोगोंमें हम जिसमें अपनी नयी अन्वयें उत्पन्न करना है। यह तो बड़े सामान्य भाषा-व्यवस्था है, जो अभी हमारे अन्दर विद्यमान नहीं हुई है। और यह भी सही है कि हम आचारभूत भाषा-व्यवस्थाके अभावमें हम भाषाके यहाँ सज्जन्यात्मक चरित्रधोता जा भी नहीं समझ सकते। इसलिए मुख्यतः हमें भी करनी है और विरामक परवर्ती व्यवस्था भी पूरा करना है। एक ओर भाषाके सामान्य और सज्जन्यात्मक स्वरोंका अन्वयित और पुनरावृत्ति करना है और दूसरी ओर भाषा के अन्वयित अधिक कुछ समृद्ध और आधुनिक बनाना है। नहीं नयी बहिन (या दास्य तब इसे जिन्नी और नाममें पुत्रात्त जान सके नामका मोह ही था।) इन बनमान बहिन-व्यवस्था मुक्त होकर अपनी अन्तर्गत सम्भावनाओंको उन्मूलन कर नकेगा।



नयी कविताका पाठ

कविताके मुद्रित रूपसे काफी दिनों तक परिचित रहनेके बाद अब हमें मान होने लगा है कि यह माध्यम सम्प्रेषणीयताके बहुत उपयुक्त नहीं। विशेष रूपसे नयी कविताके सम्बन्धमें यह सत्य और भी सच्य लगता है। यहाँ ऊपर कुछ आदिके सम्बन्धमें मुक्त होकर कविता एक विशेष प्रकार की रूपपर आचारित है। कवि और पाठकके बीचका कमसे कम व्यवधान मौखिक-साहित्य पाठ्य ही सम्भव है। नयी कविताके मुद्रित रूपमें मनेक प्रकारके विराम तथा उच्चारण-चिह्नोंको देकर कुछ पाठक सौज करते हैं। प्रसन्नवाचक और विस्मयाविबोधक चिह्नोंके अतिरिक्त सन्ने स्त्रान-स्त्रानपर सामी पंक्तिमें या भावविशुद्धीकी कठार भी दिखाई देती है। वे इसे प्रायः कविता और-तरीका मान लेते हैं। पर वस्तुतः इस प्रकारके सारे चिह्न इसलिये लगाये जाते हैं कि नयी कविताका केवल उसकी पाठ्यविधिसे ही अत्यन्त सतर्क रहना है। नयी कविताकी बहुत-सी व्यंजना शब्दके साथ-साथ कष्टम भी है।

अन्वयावरोधक काव्य कविता-पाठका एक विशेष रूप विकसित हुआ था। पर कविता-पाठका यह रूप बनाबस्य रूपसे सारक संवीतपर आभित रहता। पाठ-विधिकी इस सीलीमें कुछ पीत तो अवश्य अमल्य ही जाते हैं। पर धीरे-धीरे सिध्दा अनुकरणकी प्रवृत्ति अधिक विकसित हुई। बिना किसी वास्तविक प्रेरणाके सिध्दे नये गीत केवल 'सम्बर' पड़े (या नये) जानेके कारण बनताये लोकप्रिय हो गये। यह प्रवृत्ति निरन्तर ही काव्यकी वास्तवाशात्मक प्रक्रियाके लिए अक्षरणाक भी। पर लोक-रुचिके परिष्कारके साथ-साथ हिन्दी कविता-पाठका यह कवि-सम्मेलनी रूप अपन-आप ही

बहिरङ्गन होन लया यद्यपि ह्य शरीरके पर्याप्त उदाहरण अब भी मुने आ
मचने है ।

इस प्रसंगमें कविताको मंगीतक प्रभावम सुकन करानेका ध्येय प्रमाण
बारही है । अजय गिरिजाशुमार तथा रामधोर प्रभृतिन कविताको मानवी
मयी बहुनेरी परम्परा बाली । रामधोरकी ता अपिवाय रचनामें बिना
टीकने पड़े समझी नहीं जा सकनी । छन्द-मुक्त कविताय कविने का
सुविधा मिल सकी थी कि वह यनि छन्दकी आवश्यकताके अनुसार मयी
बान् अवली दृष्टिने मान । समाधान बिनाय तथा स्वरवाय का या सिद्ध
बान् कविताका यथामध्यम भीमिर अब जागरा गया कवि स्वरु वरवा
चाहता है । उसकी दृष्टिमें बाज और अवली बाष्पविक्रममस्तु है । बिनाय
मया गैरिधमिम व को उदाहरण मदनोन्नी रचनामंभन रिय जा रद्द है

(१) भाव का गही दिन

राज

बन जावा

मान ।

बह आ बह है,

सुख आ बसमय

बन्धा का कल

बच-बच"

(२) "दीवा हागा आ

मीन बहि

उस स्वभा के कल में बन्धन

—आ कि मुन ही

मजबूत जा मया

उस लय थी ।"

उपम उदाहरण तीन की 'दीव के ई बचा 'भाव काये कविताकी

मूल संवेदनाको व्यक्त करता है। संकोच द्विविधा भय मान अनुशा - म जाने किन्तुने भाव इस विरामसे व्यक्त होते हैं। रचनाकी यह सम्पूर्ण प्रक्रिया स्पष्ट उसके धर्म्य रूपमें ही प्रकट हो सकती है। समवेरकी बूझी कविता-की 'पेरन्नीसिंस' की भी ऐसी ही स्थिति है। यह चौबी पक्षि कविताके सारे प्रवाहको रोक्कर अपनी आत्मात्मिक सत्ता स्थापित करती है।

विदेशोंमें कविताकी पाठ-विधिमें महत्त्वको अधिकाधिक सम्झा जा रहा है। इसमें 'टेक्नाक्री' के विकास भी उन्हें सहमता मिली है। इसलिए युरोप तथा अमेरिकाके बहुत-से कवियोंकी रचनाएँ उनकी अपनी पाठ-विधिमें अंकित कर ली गयी हैं। इस प्रकारके 'जॉन जे रिचार्ड्स' तथा टैप बहू आवसायिक स्तरपर उपलब्ध हैं और पुस्तकात्म्यके अतिरिक्त सामान्य व्यक्तिबाने पास उनके अच्छे संग्रह देखे जा सकते हैं। कभी-कभी किसी कविकी रचनाका अपना पाठ करना अच्छा नहीं माला जाता बिठना किसी बूझरे व्यक्ति-द्वारा उसकी रचनाका पाठ। ॥ यह हिम्मतकी स्थिति कुछ इसी प्रकारकी है। हिन्दीके कविता-पाठके आध्यात्मिक सभी सामान्यतः उपलब्ध नहीं है। आकाशवाणी-वैसी संस्थामें बचना कुछ विशिष्ट लोगोंके मिली संग्रहमें बुने हुए कवियोंकी रचनाएँ व्यापक रूपमें मिल सकती हैं। पर 'टेक्नाक्री' के विकासके साथ-साथ धीरे-धीरे यन्त्र-वैसी स्थिति हमारे देशमें भी हो सकेगी।

हिन्दीके नये कवियोंकी छोटी-छोटी नौकियों तथा किसी हद तक आकाशवाणीके माध्यमसे नयी कविताकी पाठ-विधिमें कोषोका ध्यान अधिक आकर्षित किया है। प्रयोगवाद-द्वारा प्रवर्तित कविता-पाठकी पद्धति नयी कविताके उत्पादनक्रम और भी विकसित हुई। अधिकतर नये कवियोंकी अपनी-अपनी पाठ-विधियाँ हैं, ठीक उनकी खीकी तरह। साबर रचना-के आन्तरिक तबटनके स्तरपर उनकी चनिह सम्मान्य है। भारतीय के कल्प-पाठकी सुकुमारता धनस्वरकी गुरु-अन्वीरता यथानीका भोज तथा रघुवीर सहायका तरह अमलम प्रवाह उनकी अपनी रचना-वैलीके

बनुद्ध ही है। वही पाठ ऊपरसे आरोपित न होकर काव्य-व्यक्तित्वका अभिप्राय है।

मानवीय भाषाका सबसे सघन रूप उद्योग-धन्य रूप है। जहाँ बल्ला बपनी सारी भाव-मौलिकता साध गुणा और बेबा या सघनता है। इनका स्थानांतरण केवल मौलिक रूप ही मणता है, जैसे रेगिया रेकोड भाषि। पर बपन युक्ति रूपमें तो भाषा सबसे अधिक विकसित हो जाती है। यद्यपि विश्व-साहित्यका अधिकतम इसी भाष्यमसे सुसज्ज है। पर यह नहीं है कि आधुनिक युवने साहित्यक मौलिक रूपका महत्त्व समझा है और आधुनिक हस्तके-जैसे विज्ञान-व्यक्तिके साहित्यको टपक संघर्षात्म्य-के रूपमें देखते हैं। द्वितीये नवे साहित्यम भी भाषाके मौलिक रूपको भिसे मरता नहीं है। कविता ही नहीं कथा-साहित्यम भी भाषाके मौलिक रूपको यथासाध्य सुरक्षित रखनेका यत्न किया जा रहा है। नवी कविताका केवल तो विशेष रूपसे बपनी रचना कवि या पाठक-द्वारा फे बनेके लिए सिद्धता है। युक्ति पुस्तकने केवल देख-पक देखनेके लिए नहीं।

पर भाषाके धन्य-रूपको पुनः प्रतिष्ठा मिलनेसे नवी कविताके लिए कई घटने भी उत्पन्न हो गये हैं। कवितामें अधिक पाठ-विधिको महत्त्व मिलनेके कारण यह कठिनाई उत्पन्न हो जाती है। एक बन्धन बर्त मने-॥ बाधकर बचनाका मिथ्या आभास कराना उठना ही बन्धन उठना है। विना केवल स्वयंके आकषक आरोह-अवरोहके सहारे अवहीन धर्मको बत करना। कभी-कभी कवितामें भावस्वक संवेदनकी कमीकी पूर्तिके लिए भी पाठका उपयोग किया जाता है। पाठ-विधिका यह रूप रचना के युक्ति होनेपर उममें विनाम विज्ञोकी बहुमता तथा अतिमतामें प्रवृत्त होता है। विनाम पाठकका उत्सर्ग और नीय उठना स्वाभाविक है। नवी कविताको इन दोनों ही लक्षणोंमें युक्त होना है। वेद संपीनके उप-करणोंके सहारे बायी जानेबायी कविताकी सुमनाम नवी कविता काव्यके विमुक्तन रूपको सुरक्षित रखनेका प्रयास है।

नयी कहानी और सरल भाषाका आग्रह

कहानीका माध्यम (उच्चाड़ीके समान) नयी संवेदनाको बहुत करनेमें सक्षम नहीं यह स्थिति प्रायः सभी उन्नत साहित्यार्थों देखी जा सकती है। कहानी मुक्त लोकप्रिय रूप है और बहुत ही कम कहानीकार इस लोक-प्रियताके स्तरसे ऊपर चढ़कर कोई नयी वृद्धि दे सके हैं। यों वृद्धि हमारा कहानीकी अपनी आन्तरिक यत्नमें स्वभावतः निहित है, क्योंकि उसका मूल उद्देश्य मानव जीवनकी किसी एक परिस्थितिमें अपेक्षया समस्त उससे बालोन्मिष्ट करना रहा है। यही कारण है किसे कहानी कारकी रचना-शक्ति स्फुट रहती है और किसी निश्चित वृद्धि की उससे अपेक्षा नहीं की जाती। आधुनिक साहित्यके परिप्रेक्ष्यमें विद्वत् कहानी-कारोंका प्रयत्न इसीविधि कठिन है। जो हेनरी जाकी या कैम्पबेल मैन्स फ्रील्ड-जैसे सरल और मानव कहानीके एक ईक्षित चार्ज काम, आर्नेस्ट चीर या वास्तवताके सामने नहीं छहटते। और चार्ज प्रगति केवक भी दुब संवेदनाको बहुत करते हैं कविता सम्पन्न बचपन नाटकके माध्यम-से। या तो उन्होंने कहानियाँ किनी नहीं और यदि लिखी भी हैं तो वे उनके व्यक्तित्वकी महत्त्वपूर्ण संघ नहीं बन पायीं।

इस सम्बन्धमें हिन्दीकी 'नयी कहानी'की स्थिति तो सबभूत ही दयनीय हो गयी है। यह नयी कहानी अपनी प्रकृतिमें अपने सारे चमत्कार पूरा चित्त-अमोघीके बावजूद प्रसन्नसे भी पीछे चली गयी है। प्रेयचन्द के बाद हिन्दी कहानीको जो नया मोड़ जेम्स जीन मंडेव (पत्नी बाङ्गशी रोज) के हाथोंसे मिला उस भी परवर्ती कलाकारकी पीछी नहीं सम्भव सकी। विकासकी चारा (?) उछटी विद्यार्थे प्रवर्धित होने लगी

और दो-एक अपवादोंको छोड़कर दो ही एक नये कहानीकार जैनेन्द्र और जगज्योती काँचकर प्रेमचन्दसे भी जीसे पीछे चले गये । ।

नये साहित्यकी प्रवृत्तियोंके विवेचनसे पता चलता है कि आधुनिक कृतित्वमें 'नयी कहानी' नयी कविताके समकक्ष न होकर बल्लभोत्तर गीतोंके समशुल्य है । वस्तुतः नयी कविता और नयी कहानीमें समसामयिक हिन्दीमें दृश्यको दो विरोधी विस्तारोंमें बाँटा है । नये कहानीकारों और गीतकारोंकी कई मौलिक वृत्तियाँ एक-जैसी हैं । उदाहरणार्थ दोनों अपनी प्रकृतित्व बौद्धिक हैं, दोनोंके समस्त लोकप्रियताका ही नाश सबसे प्रमुख है और अन्ततः यह कि दोनोंकी ही भाषा-प्रयोग-विधि एक-जैसी है । नये कहानीकार और गीतकार दोनों सरल भाषा और अभिव्यक्तिकी छायापर चल बैठे हैं । इस अन्तिम स्थितिसे छेड़कर विरोध नये कहानीकार प्रेमचन्दकी चर्चा आरम्भ रूपमें करते दिखते हैं ।

सरल भाषाकी बात करना आज बहुत सरल हो गया है । पर भाषाकी इस 'सरलता' और 'कठिनाता' के दो स्तर होते हैं । इस अभिप्राय इन वर्गके लेखक नहीं समझ पाते । भाषा सरल या कठिन उद्देश्य-व्ययनके कारण हो सकती है । छायावादी काव्य-भाषा कठिन मानी जाती थी अशुद्ध और कोष्ठवादी शब्दोंके प्रयोगके कारण । प्रवृत्तिवादी और प्रयोगवादीके उन्मादवादीने इस स्थितिना विरोध किया और उन्होंने बोल-बाककी भाषाको प्रयुक्त करनेका आग्रह किया । पर भाषाके सरल और कठिन होनेका एक स्तर और होता है, जो अधिक तात्त्विक है, जहाँ काव्य-भाषा बोल-बाककी भाषाकी तुलनामें तबैव कठिन होती । बोल-बाककी भाषा एक बात है और काव्य-भाषामें बोल-बाकके उद्देश्य प्रयोग दूसरी बात है । केवल बोल-बाककी भाषामें निमित्त साहित्य कोष-साहित्य होना क्योंकि सादृशीत और लोककथा दोनोंमें भाषाका सामान्य प्रयोग होता है । पर यह साहित्य भाषाके गुणगानक (किएटिव) रूपका प्रयोग करता है । इस गुणगानक रूपमें लेखक प्रतीक और विषय-विधानके

माध्यमसे अपने बात करना है, और यही उसी भाषा सामान्य भाषाको सुझाव देती हो जाती है।

बहुत-से लेखक इस अन्तरको न समझते कारण सरल भाषाका मार नपाते-सगाते उस बोझ-बाधकी भाषाका प्रयोग करते बिचने है जिसपर काव्य-भाषा या साहित्यिक भाषा आधारित हो हो सकती है पर न अपने-आपमें काव्य भाषा नहीं बन सकती। एक प्रकारसे सारा अन्वयाचारी-तार साहित्य प्रवर्तनपूर्वक ऐसी काव्य-भाषाका प्रयास करता दिखाई देता है जिसकी आधारभूत भाषा बोझ-बाधकी है, न कि कोशों की। बच्चन और भगवतीचरण बमर्कि प्रवर्तन इस प्रवर्तन विशेष रूपसे लक्ष्मणनीय है यद्यपि बच्चन भी जाने बककर सरल भाषाके उस अन्वयात्मक पड़ जाते हैं जिसका लक्ष्य नै ऊपर कर चुका है। अन्वयकी कविताने इस बोझ-बाधकी भाषाको अपना आधार बनाया। पर समूची काव्य-भाषा (गद्य और कविता दोनोंकी भाषा) का साधारण भाषाके ऊपर विकसित करनेका काम नवसेतुतक कुछ रचनाकारोंने किया। रघुवीरसहस्र और विपिन अग्रवाल सामान्य बोझ-बाधकी भाषाका ही सुव्यवहार प्रयोग करते हैं, और बटिकसे बटिख तथा सूरसे सुख परिस्थितिका बंधन करनेमें उन्हें कोई कठिनाई नहीं होती। क्योंकि सरल शब्द होनेपर भी उनका विम्व-विधान सूरत है। नय कथानीकारों और नीतकारोंको आधुनिक बोझकी इन बटिख और सूरत परिस्थितियोंका बोध नहीं इनीकिए उनकी सरल भाषा और अभिव्यक्तिकी साधनी कोकनीती-बैसी है। सुव्यवहार भाषाका प्रयोग न करनेके कारण नीतकारोंकी रचनाएँ कोकनीती और स्थिती गानकी तरह गानक पड़ी जानपर ही आकृष्ट करती है। मूर्खित रूपमें वे दोनों प्रकारके गीत अपना प्रभाव छो बैठते हैं।

नये कथानीकारोंमें-से बमर्किने अपने कथानक आधुनिक क्षेत्रों में चुने हैं। भाषा-प्रयोग-विधिके बाव यह ध्यान रख है जो उन्हें बोझ साहित्यके और निकट के जाता है। रेनुके 'मैंका आचल' की बहितीय

सफ़मत्तासे ये कहानीकार ऐसे अभिभूत हुए कि वे यह भी नहीं सोच सकें कि अपनी प्रकृतिसे ही उपन्यास तो आचक्षिप्त हो सकता है पर आचक्षिप्त कहानी नहीं हो सकती। आचक्षिप्त तत्त्वका माब यह है कि एक पूरे के पूरे अचक्षुष जीवन किसी रचनाका उपजीव्य हो सके उसमें ऊपर उभर कर आया यह आचक्षिप्त जीवन स्वभावतः उपन्यासमय चित्रित हो सकता है, कहानियोंमें नहीं। पर बहुत-कुछ अपनी अचक्षिप्त वृत्तिके अनुकूल ही नये कहानीकारोंने इस बातको भी नहीं फकड़ा और खोल मींचकर बखाना आचक्षिप्त कहानियाँ तैयार की जान लगी। इस तरह यह नये मुफ़का कफ़-साहित्य जिसके खेवकका नाम अब पहचानी तरह अवकट नहीं है अपनी अचक्षिप्त वृत्ति बोझ-बालकी भाषाके प्रभाव और अकप्रियताके मारसके साथ आचक्षिप्त जीवनकी ओर मुड़ गया और इससे उसके स्वरूपकी अन्विष्टि पूरी हो हुई। साधव यही उसकी नियति थी।

सरल भाषाके पगपर प्रेमचन्दका नाम अपनी स्थितिकी पुष्ट करनके लिए बराबर छेत्त रहते हैं। यह स्वीकार करना होया कि मुन्ही प्रेमचन्द की सफ़मत्ताका रहस्य समझना आसान नहीं। निरान्त समसामयिक परिस्थिति और सरल भाषाक साथ व इतन ठीके सठ सके हमका भैर जान पाना बड़े समस्यकोके लिए भी सरल नहीं। प्रस्तुत सम्बन्धम ईमक कारण इसी स्थितिका ही एक संक्षिप्त विवरण यही करना चाहूंगा।

इस बातकी ओर भिने कई प्रसंगोंमें संक्षिप्त किया है कि हिन्दी और उर्दूकी कल्प-भाषाक मिश्रणमें अन्तर है। हिन्दीकी कविता प्रमुखतः अन्वनापर आधारित रहती है, जब कि उर्दू सादरीय विरोध बल 'साफ़-शीर्' पर, भाषाकी सादगी और सरलतापर दिया जाता है। हमका नारम धामय यह हो कि बरखारकी और साहित्यकी भाषा बननक पूर्व उर्दू भाषा की भाषा रही थी। बरखापी शीकोपी अमन्कारिता अत्यन्त करनेक लिए भी भाषाक जिस रूपकी आधार बनाया गया वह नानबाइयो और अनेक प्रकारके नारीनरकी बोझी थी जिसकी वलित्रैमि बोली जाने

बामी — बाबाओं को गुमा है कि हम बहुत बर्बाद हैं हिन्दी नहीं देखो
 पचाईयाँ को कहाँ है ? बाबाएँ और दरबार दोनोंकी भाषा एक साथ ही
 होनेके कारण बहुत मिश्रण एक बात तरहका है जिसमें स्वयंकाको
 बेसी आवश्यकता नहीं बौद्धी हिन्दी बाबि अन्य भाषाभाषी साधारणतः होती
 है । उन्की काव्य-भाषाकी यह स्थिति बहुत कुछ अनुकूलनीय है ।

मुन्शी प्रेमचन्दके मूल्य इस उन्की काव्य-भाषाका ही प्रयोग किया
 है । उन्से हिन्दीमें आनेपर भी वे अपनी पुष्प व्यवहृत काव्य-भाषा अपने
 साथ लेते जाये एसी काव्य भाषा को स्वयंकाकी अपेक्षा सादगी और सर
 कता अधिक समझ करती है । पर काव्य-भाषाका मूल स्तर, मुहम्मद
 (मुहम्मिरे नहीं) उन्का होनेपर भी मुन्शीजीन कथा-अभिप्राय ठेठ हिन्दीके
 बुने । इस मानेमें प्रेमचन्दकी बड़ी अतिथीय स्थिति है । अपने उन्हीं शब्दोंके
 लिए मुन्शी सहज उन्का केवल मान जाते हैं जिनके बाबाएँ के हिन्दीके
 सबसे बड़े कथाकारोंमें है । अपने एक ही सेवकचनके कारण वे हिन्दीके
 भी केवल है और उन्के भी । कारण ? उन्की काव्य-भाषाका मिश्रण
 मूल्य उन्का है और उन्के अभिप्राय हिन्दीके ।

तो प्रेमचन्दके साक्षरपर नरम भाषाकी दुहाई हिन्दीमें नहीं की जा
 सकती । बौद्धी स्वयंका-निहीन भाषाका उन्में प्रयोग किया है यह हिन्दीकी
 अपनी काव्य-भाषा नहीं है । हिन्दीके नये कहानीकारोंमें प्रेमचन्दके शायद
 जीवनका 'आचलित्वता' न एक गुमाइसी रंगमंच बनत किया और बोल्-
 बाबकी मजक-साही भाषा स्वीकार की । पर जिसके इन हममें प्रेमचन्द
 के पीछे किछोरीसमक नाम्नामी का गहनभाव परचरकी तरह जाबा जा
 नवता का न कि उन्के जाये मैनेज और अजेबकी और । इस प्रकार
 गीतवागके नाच-गाय इन नये कहानीकारों में अपने-आपकी मुन्शी
 अटल पार्श्वनिर्माण समझ रता है ।

आधुनिक बीरमकी और उन्मुन इन नयी बहलीके जगता एक
 और प्रकारकी भी नयी कहानी हिन्दीमें है । आधुनिकके बरान इन 'छात्री

कहानी कहा जा सकता है। कहानीके इस रूपमें नयी बीजोंका उन्मेष करके गया हो जानेकी प्रवृत्ति दीख पड़ती है। काफ़े काँफ़ी और काँबरेके माध्यमसे विकसित होनेवासी इस नयी कहानीका विकास कम्पकता बम्बई और दिल्ली-वैसे महानगरोमें हुआ है। स्पष्ट हो इस स्थानपरवाच्यत्व इन्से गया बचवा बाबुनिज गही हुआ जा सकता। इस बगरी कहानिमोमे मईगू और फुल्ल्याके विरोधमे पाषाके बड़ मुन्दर-मुन्दर नाम रखे जाते हैं और वैसे हो मुन्दर बुझ्याकी आलोचना होती है — पहाड़ी प्रवेश चाँदनी रण सितार काँफ़ीका प्याछ भीबोबेलका संगीत — और इस सबके बीचमे प्रम्युप नामक नायक और चाँदनी नाम्नी नायिका। यह कहानी अपनी प्रवृत्तिमे कितनी खोखली है इसकी तो बर्ण करना भी पाठकोके प्रति अन्याय होया।

पर फिर भी नयी कहानी विकसित मछे ही न हुई हो पनप चकर रही है बीसा कि बहुसंख्यक सम्मान्य कहानी पत्रिकाओंके पृष्ठोंमे देखा जा सकता है। और किसी हद तक इस पनपनेके कारण भी उसका विकास बरकड़ हो गया है। महाँ रेखने स्टालकी पत्रिकाओंकी बात मैं नहीं कह रहा हूँ। इस पनपनेका मुख्य कारण है कहानीके माध्यमका आजकी व्यापक साप्ताहिक वृत्तिसे सम्बद्ध हो जाना। संवेचनाके स्तरपर कहानी नये युगमे अपनेको सम्पूक न कर सकी। पर युगकी इस बाह्य वृत्तिसे उसका आशा भेस बैठ गया। कहानीक मूलम मनोरंजनका भाव पड़नेसे ही ना इन मनोरंजनकी सम्माननाका उपभोग बनमान उद्योग-व्यवसायके युगन पुर-पुर सिखा है। कहानी पत्रिकाओंकी बहुती हुई संख्या इसका बीबित प्रमाण है। पर प्रश्न यह है कि क्या कहानीके माध्यमका यह साहित्येतर प्रयोग उचित है? ऐसा नहीं कि साहित्यिक कृतित्वका साहित्येतर उद्देश्यसे प्रयोग न होता हो। रैडियो सिनेमा टेलिविजनमे साहित्यिक तत्त्वोंका उपयोग अपेक्षया हलके-फुल्के ढंगसे ही किया जाता है। क्या कहानीके माध्यमको भी हमें इस शून्यीय जोड़ देना होया? कहानीको नये युगकी

संवेदनाने निष्पन्न करनेके यत्न बिहारी साहित्योक्ति व्यतिरिक्त ग्रन्थोंमें भी हुए हैं। रघुवीरगहायकी कहानियाँ ('सीकियोपर धूममें संजमित') अपना मनोहररसयाम जोड़ी और प्रभाकर माधवेके प्रयोग अपन-आपमें बैठे हैं। महत्त्वपूर्ण है जैसी कि 'पेरिस गिम्पू' के अंकोव प्रकाशित कहानियाँ प्राप्त होती हैं। मुख्य बात यह है कि अपनी कहानीके प्रति हमारा दृष्टिकोण क्या है? व्यावसायिक दृष्टिकोण की कहानियाँको साहित्यिक मान लेनेमें ही कठिनाई उत्पन्न होती है। कहानीका एक पक्ष जो उद्योग-धनके रूपमें परिचित हो गया है अपनी जगह ठीक है उसमें किर्याको आपर्ण ही क्या हो सकती है? पर कहानीका चित्ता जो कुछ अंध साहित्यिक सपने सत्ता है उसकी प्रकृतिके सम्बन्धमें तो हम विचारशील और उत्कृष्ट रहना चाहिए। स्टाम्बाली कहानी उपयोगकी वस्तु है वह हमारे विचार-धनमें उतनी ही जाती है या नहीं जाती चित्ता कि स्थिर या आक्रामकानी। पर अपन मुक्त रूपमें कहानी कमसे कम अभी तक तो साहित्य ही है और छोटी भी शायद पर इस दृष्टिसे उसे हमारी समूची साहित्यिक संवेदनाने अंग होना चाहिए। यह नहीं हो सकता कि कविता एक ईश्वर चिन्ता नामे कहानी दूसरे ईश्वर और नाटक तीसरे ईश्वर। माध्यमपर अन्तर रहते हुए भी सभी रूपोंकी मौलिक संवेदना एक ही बही तो कान्य है और उचित भी।



अतीतके उपयोग कथा-ग्रसंग और प्रतीकके क्षेत्रमें

साहित्यिक विषयोंमें सम्बन्ध परिवर्तन साप्ताहिक वृद्धिसे ही विचारोत्साहक होने ही है, पर कभी-कभी उनकी समाप्ति का भी विचारोंकी गृहस्था दृष्टी नहीं। ऐसे दो परिवर्तनाधीन चर्चा यहाँ है जो अल्पकालिक रूपमें समाप्त हो जानेपर भी समय अक्षमाप्त ही बन रही। एक परिवर्तन 'नाट्य क्षेत्र' के उत्पत्तिस्थानों का और दूसरा 'परिष्कार' द्वारा व्यापारिकता का। दोनों विचारणीय विषयोंमें एक स्तरपर अन्वेषण ही समानता थी। अतीतकी साप्ताहिक संवदनाओंका वर्तमानमें साहित्य तथा रचनाओंके लिए बिना प्रचार उपयोग किया जाने मुख्य समस्या दोनों बाध रही थी। 'नाट्य क्षेत्र' में इसका रूप प्रारम्भिक नाटकीय व्यापारिकता के रूप में 'परिष्कार' में विचारका विषय का व्यापारिक विचारोंमें प्रतीकपूर्ण प्रयोग।

'नाट्य क्षेत्र' में अपने प्रारम्भिक 'मिथुनी' चार्जों के अन्तर्गत एक विषय आनन्दित किया था। जैसा कि हम प्रकारके सम्मिलनाओं प्राप्त होता है, बान मुख्य विषयोंमें विभिन्न प्रकार के प्रकार का गयी कि 'मिथुनी चार्ज' के अन्तर्गत नाटकीय वास्तविक सचक नीति है वृद्ध अथवा नाटकीय विनया विनया क्षेत्रों में कि इस नाट्यमूर्ति का आनन्दनीय विनया था। मुख्य चार्ज का कि नाट्य क्षेत्र 'नाट्य प्रारम्भ' का समय का 'नाट्य क्षेत्र' प्रयोग का 'नाट्य क्षेत्र' अथवा वृद्धता प्रयोग पर विनया था। इसके विनया दूसरे चार्ज के अन्तर्गत नाट्य का वास्तविक ही एक क्षेत्र अन्तर्गत मूर्ति वास्तविक वास्तव अन्तर्गत अन्तर्गत वास्तविक कर लिया गया था पर इस

अन्तर्गत के अन्तर्गत : कथा-ग्रसंग और प्रतीकों के अन्तर्गत

६३

पड़ति झुलट गाव बिना कोई आवाय दिये ही नाटककी आत्माको अभि-
 रचना कर सकती है। यह झुलटि बात है कि इन पद्धतिवा प्रयोग सभी
 दिनेगी नाटकोंमें नकलनातुर्बन न किया जा सके। आदर बिसर का 'देव
 और न मेहनत' नामी संभवतः एक ठोड् अभिनीत हो सकता है जब कि
 रूढ़िवादी की संरचना बिनाम रचनाय उपकरणोंमें उलझी उनके
 कारण भाग और बातावरणमें इसकी अधिक सम्पन्न है कि इनसे उसे
 असम नहीं किया जा सकता। पर, आन्तर बाड़े संस्तुत नाटकवा हो
 बाड़े किसी बिदेसी नाटकवा यदि उलझ है तो मूल रचनाय पुनर्मुख ही
 है। अगस्त हीनेगर नयी हति अवरण हो सकता है। पर प्रश्न यह है
 कि आदर आन्तर प्रस्तुत करना है अथवा मौलिक हति।

नाटकोंके आन्तरणकी अपेक्षा कहीं अधिक अटल समस्या निम्न हुई
 आधुनिक रचनाय पौराणिक कथा-प्रतीकोंके प्रयोगकी। बहुत गुह हुई
 की प्रस्तुत कलाकमी एवं निम्नपीवर जिसमें भारतीयकी 'अनुप्राय' की
 रचना-पद्धति एक संक्षिप्त विरोधय बा। लेखकवा मत बा कि प्राचीन
 कालकी आधुनिक सम्बन्धमें संवर्धित स्थापित करना ही मूल्योंके स्तरपर
 पौराणिक प्रतीकोंका सफल प्रयोग कहा जा सकता है। हिन्दी कलाके
 आरम्भिक नाम पौराणिक कथाओंको फिरसे कला-र आता बा।
 राष्ट्रीय आन्दोलनके बीच में विविधतरण गुणकी अधिकतर रचनाएँ इसी
 प्रकारसे लिखी गयी थी। बीते-बीते प्रवृत्ति इस ओर गयी कि इन प्रतीकोंकी
 मूल संवेचना बिना किसी बाहरी उपकरणके समसामयिक जीवन-क्रमके
 सम्बन्ध उपस्थित की जाये। इस स्तरपर ये प्रतीक भाषाके विविध प्रयोग
 मात्र रह जा सकते हैं। अपने कमकाय और बातावरणसे असम किये
 जाकर ये प्रतीक जिसमें सहाय भाषाके आधुनिक भाषाके अंग बन सकते हैं
 उसी अनुपातसे रचनाकारकी सफलता मानी जायगी।

परिणत की दो गोष्ठियोंमें इस विषयकी कई बुद्धिपूर्व विवेचना हुई।
 एक अन्य उल्लेखनीय मत यह बा कि पौराणिक प्रतीकोंका आधुनिक

कवितामें केवल व्यंग्य और 'आयरनी' के माध्यमसे ही प्रयोग हो सकता है, क्योंकि व्यंग्य और 'आयरनी' नयी कविताके निश्चित उपकरणोंमें से हैं। इस मथके अनुसार कृष्णका अर्जुनकी लड़ाईमें क्यूरियो-मार्तमें जाना ही आधुनिक प्रतीक-योजनाका ढंग है। पर इस दृष्टिमें अन्तर्निहित कई मौखिक गटियोंकी ओर संकेत किया गया।

मेरी दृष्टिमें पौराणिक प्रतीकोंका आधुनिक प्रयोग मुख्यतः भाषाकी लक्ष्य-अवस्थामें बुद्धिके लिए होता है। कथाके पात्र बीरे-बीरे प्रतीकोंके रूपमें परिणत होते हैं और फिर परिष्कार तथा प्रघावके साथ-साथ ये प्रतीक भावविशेषोंमें बदल जाते हैं। उदा. पहले किसी आकामानकी नामिका रही फिर प्रतीकके रूपमें प्रयुक्त हुई और सम्भावना इस बातकी है कि काष्ठांतरमें यह भाव एक भावविशेष रह जाये। यह एक प्रकारसे 'जय भारत' 'कुम्भोज' और 'अन्ना भुज के माध्यमसे हमारी भाषाका विकास क्रम है। इसका एक स्पष्ट प्रमाण यह है कि नयी कविताके कई सन्दर्भोंमें अमिमन्पु अथवा अकम्पुहका प्रयोग प्रतीकके रूपमें न होकर कथा-अभिप्रायके रूपमें हुआ है। विकासके इस क्रममें 'माइचोर्काबी बीरे-बीरे' निश्चय बन जाती है वही कथा पात्र प्रतीक अथवा कथा-अभिप्रायकी तरह किसी निश्चित नामकरणकी अपेक्षा नहीं रखती। भारतीयों में रक्तका दूटा हुआ पहिया हैं कवितामें इस बातकी ओर कहीं संकेत नहीं कि या अथवा कि यह दूटा हुआ पहिया साथ महारथियोंके चिर हुए अमिमन्पुका है। कथा प्रतीकका बीरे-बीरे भाषामें व्यवस्थित होनेका यह एक अच्छा उदाहरण है।

इतिहासी अधिकार कविताओंमें पौराणिक प्रतीकोंका इसी प्रकार प्रयोग किया गया है। वही भी कथा-प्रतीक संवेदनाके रूपमें परिणत हो गये हैं, और नामोन्मेषकी अपेक्षा नहीं रखते। विकासकी इन पद्धतिमें ऐसा कि परिष्कार-बोलीमें कहा भी गया व्यंग्य और 'आयरनी' का महत्त्व है ये प्रतीकोंकी व्यर्थ-निरपेक्ष और कमकाष्ठ-निरपेक्ष बनाते हैं। औचित्य-

सावधानीके साथ कि नाटककारकी मूल आत्मा बराबर सुरक्षित रहे। यह उल्टे-पल्टे है कि आलोचकोंके प्रस्तुतकर्त्ताका मत इसी ओर था।

धीरे-धीरे बात सिद्धांत बर्बादी की ओर बढ़ी। प्रश्न था कि प्राचीन नाटक (प्रधानतः तो संस्कृतके ही पर पाश्चात्योनी भी गणना की जा सकती है यद्यपि कुछ मित्र सन्दर्भमें) आधुनिक सामाजिकके समस्त किस प्रकार प्रस्तुत किये जायें ? यदि यह मान लिया जाये कि नाटकका क्यान्तरण मूलतः एक नया नाटक है, उसमें केवल प्राचीन केवलका उपयोग-भर कर लिया गया है, तब तो इसी एकको जाने बहाते हुए यह भी कहा जा सकता है कि नाटकका अनुमाचन प्रत्येक सामाजिकके लिए सबसे एक नया कृतित्व है केवल यह इसके लिए नाटककार क्यान्तरकार, निर्देशक और अन्ततः अभिनेताका उपयोग-भर कर लेता है। यही बात डेप कोप अम्पेक सन्दर्भमें कह सकते हैं। किन्तु यह सूक्ष्म उत्तर-विश्लेषण साहित्यसे हटकर न्याय और नीमासामें बसा जायेगा। बल्कि यह होना कि हम किसी स्थितिकी आधार-स्वरूप स्वीकार कर लें और फिर जाने बहें। मालूम होना कि नाटकका क्यान्तर उसका नया रूप म होकर क्यान्तर ही रहता है (अब फिर अगर क्यान्तरकी बहुसंख्ये पढ़ें तो साम्य यह भी करना पड़ जायेगा कि सत्र वर्षका व्यक्ति वही व्यक्ति है जो साठ वर्ष पूर्व किशु या बचपन इस क्यान्तरके साथ व्यक्ति भी बचक वषा है) तो फिर इस क्यान्तरकी क्या मर्यादाएँ होनी चाहिए ?

इसमें कोई सन्देह नहीं कि नाटककार और दर्शकके बीच आये-प्रस्तुतकर्त्ताकी स्थिति मध्यस्थकी होती है। कभी भाषाकी दृष्टिसे कभी रंगमंचकी सुविधाकी दृष्टिसे और कभी सक्रिय करनेके लिए जो आलोचककार को मूल कृतिमें परिवर्तन करने पड़ते हैं पर सामान्यतः इन परिवर्तनोंसे कृतिकी मौलिक संवेदनामें कोई अन्तर नहीं आता। क्यान्तर की जानेबाकी रचना प्रायः किशो असाधारण प्रतिभा-सम्पन्न लेखककी होती है। ऐसी रचनाओंका कलात्मक संरक्षण इतना गहरा और खटित होता है कि

सामान्य परिवर्तनसे उसके मूल स्वभावमें कोई विडुति नहीं आने पाती। और अगर कोई विडुति आ ही गयी है तो वह एक असफल कथान्तरण है न कि एक नयी और स्वतन्त्र रचना। शेक्सपीयरके नाटकोंके मूल पाठको तो एक बड़ी हथ तक आधुनिक बनानेकी चेष्टा की गयी है पर इससे उन रचनाओंकी मौलिक संवदनामें कोई अन्तर नहीं आया है।

संस्कृतके नाटकोंको आधुनिक रसमन्थपर प्रस्तुत करनेमें विघ्न कठिनाई नहीं है, ठीक उसी तरहसे जैसे रबीन्द्र और गुरुजी कथा-कृतियोंका रस हिन्दीमें प्रामाण्यपूर्ण बना रहता है। एक ओर भाषाका काव्यगत अन्तर है तो दूसरे ओर स्थानगत। और या भी संस्कृतकी परम्पराओंमें हम कभी इतनी दूर नहीं हट सके हैं कि उनके कृतित्वको समझनेमें हमें कोई कठिनाई हो। संस्कृतके नाटकोंको रसमन्थपर उतारनेमें साधारणता उतने ही परिवर्तन करने होगे जितने कि मंच-व्यवस्थाकी दृष्टिसे आवश्यक है। सभी संस्कृतके नाट्य-साहित्यको समझने और उसे उतारनेमें हमारे सामने मवेदनात्मक स्तरपर कोई विशेष कठिनाई है ऐसा मैं नहीं मान पाता। कई प्रकारके व्यवधान तो ऐतिहासिक संवेदनाको निमित्त करनेके लिए आवश्यक ही हैं।

संवेदनात्मक स्तरपर कथान्तरणकी कठिनाई विशेषी नाटकोंके प्रसंगमें आती है। 'नाट्य केन्द्र' इस प्रकारका नौ एक आयोजन कर चुका है। कुछ समय पूर्व इन्दुनिक नाटक 'ईशा गिम्बर'का कथान्तर 'इन्द्राणी'के नामसे केन्द्रने प्रस्तुत किया था। नाटकके सारे पात्रों और वातावरणको भारतीय सम्बन्धमें रखा गया था। कथान्तरकारने इस पद्धतिसे इन्दुनिके रसमन्थको काफी सफलतापूर्वक पुनराविष्कृत किया फिर भी कुछ ऐसे सम्बन्ध छाया-आल-भुलकर ही छोड़े गये थे जो ब्राह्मणकी युरोपीय सरदारोंका स्मरण दिलाते रहते थे। बालीय अयूरोंकी पतिपोजा अत्यन्त कुछ ऐसा ही था। कुछ मिलाकर 'इन्द्राणी' प्रोचरक मूक चरित्रके माध्यमसे 'ईशा गिम्बर'की संवेदना उभारी गयी थी। कथान्तरणकी यह

पञ्चति मूलक भाव बिना कोर् अध्यास जिये ही नाट्यकी आत्माको बलि
 भजन कर सकतो है । यह दूसरी बात है कि इन पञ्चतिका प्रयोग सभी
 बिदेसी नाटकोमें सफलमानुषक न किया जा सके । बाहर निकर का 'रुच
 और उ लेख्यमैम हिन्दी संक्षेप इत तछ्द अनिगीत हो सकता है जब कि
 'रुचिभक्त की संवेचना निताप्त स्वामीय उपकरणाय उत्तरी एतेके
 वारण भाषा और वातावरणसे इतनी अधिक सम्पुन है कि इनसे उसे
 अलग करी दिया जा सकता । पर, क्याम्हार बाई संस्तुत वाक्कना हो
 बाई किसी बिदेसी नाटकका बरि सफल है तो मुक्त रचनाया पुनर्जन ही
 है ही अतकल होनेपर नवी वृत्ति कल्प ही सकता है । पर प्रसन्न यह है
 कि भाषाकी क्याम्हार प्रस्तुत करना है अकल मौलिक वृत्ति ।

नाटकोके क्याम्हारकी जेपेला कही अधिक अरिक्त समस्या ठिछ हुई
 आधुनिक कविताय पीछनिक कथा-प्रतीकोके प्रयोगकी । यहस मुक्त हुई
 की प्रस्तुत लेखककी एक टिप्पणीपर बिहम भारतीकी 'कनुत्रिया की
 रचना-पद्धतिका एक संक्षिप्त बिस्लेषण वा । लेखकका मत बा कि प्राचीन
 चरित्रोंकी आधुनिक सन्धर्ममे संवर्ति स्थापित करना ही मुक्तोके स्तरपर
 पीछनिक प्रतीकोला सफल प्रयोग कहा जा सकता है । हिन्दी कविताके
 प्राचिनिक कालमे पीछनिक कथाओंको फिरेते कहा-अर बाटा बा ।
 राजीय आन्धोत्तनके पीछन मीचिनीधरम मुक्तकी अधिकोच रचनाएँ इती
 प्रकारसे किही मयी थी । बीरे-बोरे प्रवृत्ति इस ओर मयी कि इन प्रतीकोकी
 मुक्त संवेचना बिना किसी बाहरी उपकरणके समसामयिक जीवन-क्रमके
 सन्धर्ममे उपस्थित की जाये । इस स्तरपर ये प्रतीक भाषाके बिभिन्न प्रयोग-
 माय कहे जा सकते हैं । अपने कर्मकाण्ड और वातावरणसे अलग किये
 बाकर ये प्रतीक बितने सङ्ग भाषण आधुनिक भाषाके बंध बन सकते हैं,
 उसी अनुपातसे रचनाकारकी सफलता मानी जायेगी ।

'परिभक्त की वो नोडिपामे इस विषयकी कई वृद्धिसे बिबेचना हुई ।
 एक अन्य उल्लेखनीय मत यह बा कि पीछनिक प्रतीकोका आधुनिक

कवितामें केवल व्यंग्य और 'आयरनी' के माध्यमसे ही प्रयोग हो सकता है, क्योंकि व्यंग्य और 'आयरनी' नयी कविताके विधिष्ट उपकरणमान्य है। इस मूलके अनुसार कृष्णका अनुमती लक्ष्यराम क्युरियो-माटम जाना ही आधुनिक प्रतीक-योजनाका रंग है। पर इस बुद्धिम अन्तर्निहित कई मौलिक बुद्धियोंकी जार संकेत किया गया।

मेरी बुद्धिमें पौराणिक प्रतीकोंका आधुनिक प्रयोग मूलतः भाषाकी कक्षा-प्रमतामें बुद्धिके लिए होता है। कथाक पात्र धीरे-धीरे प्रतीकोंके रूपमें परिणत होते हैं और फिर परिवर्तन तथा प्रयोगके साथ-साथ वे प्रतीक मात्राभिन्नमें बदल जाते हैं। ऐसा पहले किसी आध्यात्मकी नायिका रही फिर प्रतीकके रूपमें प्रवृत्त हुई और सम्भावना इस बातकी है कि अन्तर्गतमें वह मात्र एक भावविशेष रह जाये। यह एक प्रकारसे 'जम भास' 'कुरखेत्र' और 'अन्धा धुम' के माध्यमसे हमारी भाषाका विकास कम है। हमका एक स्पष्ट प्रमाण यह है कि नयी कविताके कई सत्यनोंमें अमिमन्तु अथवा अकल्प्यका प्रयोग प्रतीकके रूपमें न होकर कथा-भावप्रदानके रूपमें हुआ है। विकासके इस क्रममें 'माइलीकाजी धीरे-धीरे 'निर्' बन जाती है जहाँ कथा पात्र प्रतीक अथवा कथा-अभिप्रायकी तरह किसी विधिष्ट नामकरणकी अपेक्षा नहीं रखती। भाषाकी में रचना टूट जाता पहिया है कवितामें इस बातकी जोर कहीं संकेत नहीं किया गया कि वह टूट जाता पहिया बात मध्य-विशेषों धिरे हुए अमिमन्तुका है। कथा प्रतीकका धीरे-धीरे भाषामें व्यवस्थित होनेका यह एक अच्छा उदाहरण है।

ईक्युपकी अधिकांश कविताओंमें पौराणिक प्रतीकोंका हमी प्रकार प्रयोग किया गया है। जहाँ भी कथा-प्रतीक संवदनाके रूपमें परिणत हो जाये है, और नायिकाओंकी अपेक्षा नहीं रखते। विकासकी इस पद्धतिमें बीमा कि परिमल-नोछीने कहा भी गया व्यंग्य और 'आयरनी' का महत्व है व प्रतीकोंको कम-निर्गुण और कमजोर-निर्गुण बनाया है। लीक-क-

अनीतके उदाहरण कथा-प्रयोग और प्रतीकोंके क्षेत्रमें

ताकी यह प्रक्रिया आवश्यक है, पर अपने-आपमें यह एक साधन ही है
 साध्य नहीं। प्रतीकोंकी वास्तविक अन्त-समताका विकास माया-संवेदनाकी
 दृष्टिसे देखे जानेपर ही समझा जा सकता है। विकासके एक स्तरपर
 'बनइत्य वध' है, दूसरी ओर 'दूटा पहिया'। पहली रचनामें एक पौराणिक
 आख्यामका वर्णन है, दूसरीमें मायाके स्तरपर इस आख्यामका सूक्ष्म
 अर्थ-विकास है। यह मायाका संवेदनारमक विकास कथा-वाचों प्रतीकों और
 भावचित्रोंके माध्यमसे ही सम्भव हो पाया है।



अदलीलता और भाषा

घापा और गंधेहना शीघ्र निवर्धन एक समय पर घन बना है कि
 प्रीति अनीमताही नकरा मुक्त भाग्य के लक्षण है। मन्त्रिण दल
 एक विनयन ही कुछ और बहना चढ़ेया। मन्त्र पदवी काउ हा अनी
 भाग्य के घेवही नकर है। एक सवीधने बना है कि अनीमता नित्यना
 बापका शिर है और वरि की कप-बहुता शीघ्र-बोधना शिर।
 न मन्त्राणा है कि दलको मन्त्र घी उन्मा शिरा बना है। न ना
 मन्त्राणा शीघ्र-बोधना अनीमताही नित्यना-भागेना बना है
 और न आनुनिक नवीधने। दलको नकर-बोधने अनीमताही एक
 घेवके कर्म देना है। और इनके अन्तर नई प्रचारकी शीघ्र-बोध
 बनाया गया है। मन्त्राणा अनीमताही शीघ्र-बोध और
 नवीधनाही शीघ्र-बोध अनीमता ही। मुन्ताणा उ नम उन्मा
 दनका कर्म और अनीमताही नम अनीमता ही, न नम अनीमता
 अनीमता ही। न नम अनीमता कि इनके शीघ्र-बोध-बोधकी नम नम
 नम है। उन्मा के नम शीघ्र-बोधके अनीमताही शीघ्र-बोध है। नम
 मन्त्राणा अनीमताही एक प्रचारकी शीघ्र-बोध अनीमता ही अनीमता
 बना है।

ବା ଶ୍ରୀ କୃଷ୍ଣ ଜାଣିବ ଜାଣିବ ତା କାହା । ଅବ ଲବ ଆଦିବର ବିଦ୍ୟାବତୀ
 ନିଧିବି ବିଦିତ । ଚକ୍ରାବତେ ୨୨ରେ ଅବର ଗାୟତ୍ରୀ ଅବରବତୀ ଲବ ବିଦ୍ୟାବତୀ
 ଅବରବତୀ କୃଷ୍ଣା ଶ୍ରୀ-୪ ବିଦ୍ୟାବତୀ ଅବରବତୀ ଅବର ଗାୟତ୍ରୀ । ବିଦ୍ୟାବତୀ
 ଅବରବତୀ ଅବର ଲବ ଅବରବତୀ ଅବରବତୀ ଅବର ଗାୟତ୍ରୀ ଶ୍ରୀ ଲବ
 କାହା ଅବ ଲବ ଶ୍ରୀ ବିଦ୍ୟାବତୀ ବିଦ୍ୟାବତୀ ଶ୍ରୀ । ବା ଶ୍ରୀ ଲବ ଶ୍ରୀ ଲବ ଶ୍ରୀ

कही नहीं गया कि अस्वीकृता नैतिकता-बोधका विषय है, क्योंकि केवल (मात्र) अस्वीकृता ही एक साम्यता यह है कि साहित्यमें अनुभूति नैतिक अथवा अनैतिक न होकर 'पूर्व-नैतिक' होती है। इसीलिए अस्वीकृताको साहित्यके सामाजिक स्तरवाके कपते सम्बद्ध मानते हैं। साहित्यका यह सामाजिक पक्ष मुख्यतः भाषाके स्तरपर और उसके साम्यमते प्रभावित करता है।

सब तो यह है कि बोधनके विविध क्षेत्रोंमें अस्वीकृताका कोई एक मात्रपक्ष नहीं हो सकता। साहित्य का सामान्य आधार नैतिक जीवन केन्द्र और कानूनमें अस्वीकृताके जोत अन्त-आत्म हो सकते हैं और हैं। इनके अतिरिक्त अस्वीकृता रीति और कानून-सापेक्ष भी है। ऐसी स्थितिमें हम यहाँ केवल साहित्यके अन्तर्गते अस्वीकृतापर विचार कर सकते हैं। इस सम्बन्धमें भाषाके महत्त्वको यहाँ भी पहले कर चुका हैं। इस महत्त्वका एक कारण है। अस्वीकृताओंको जब सौन्दर्य-बोधका अन्तर्गत माना गया तभी कथकलु अन्वित या अन्ति-कर्मोंको अस्वीकृताका कारण मान लिया गया। इस प्रसंगमें हिन्दीके सुप्रसिद्ध भाषा-वैज्ञानिक डॉ. विश्वनाथप्रसादके एक निबन्ध 'ए फोनेटिक मास्पेक्ट ऑफ़ रेनोवेलन' की ओर मैं पाठकोका ध्यान दिलाना चाहूँगा जो 'इन्डियन लिमिटेड कम्पेन्यू' के 'वैटर्नी-जुबिली-वाल्सूम'में छपा है। केवलके इस प्रसंगमें प्राचीन भारतीय साहित्य-शास्त्र और नव्य चिन्तन (जो कथका 'साउथ्स एण्ड प्रोसेडीज') दोनोंका ही उल्लेख किया है। अनेक उदाहरण देकर डॉ. प्रसादने यह दिखाया है कि 'ऐसे शब्द जो अमुक-साधनोंको आश्रय करते हैं या किसी प्रकारकी हिंसा या अस्पृश्यता परेशानी या कठोरता-की ओर संकेत करते हैं प्रायः सूर्जन्य अन्वितोंसे संयुक्त होते हैं। कठोर अन्वित (केवल सूर्जन्य ही नहीं) कान्यके सौन्दर्य-बोधको नष्ट करते हैं और अस्वीकृताकी वृद्धि करते हैं। क्योंकि साहित्यके क्षेत्रमें सौन्दर्य-बोध को मुख्य वृद्धि की समझताका परिचय है, (इसलिए अन्त-आत्म यह सम्बन्धमें

दिये गये उत्तर भी पढ़ें 'ज्ञानोदय' के प्रथम खंडमें और भव भेदके नवीनतम संस्करण 'आत्मनेपद'में प्रकाशित हुए हैं) के मह होनेसे बहकर और कोई अस्वीकृता नहीं है। नैतिकता-बोधका तो यही कोई सन्देह ही नहीं उपस्थित होता।

जैसा पहले ही संकेत किया गया अस्वीकृताके कारण अभिन्नचित्तके सब माध्यमोंमें एक-वैध नहीं होते। मनुष्य मूर्तिकलाकी जीमिए। साहित्य और सम्भवतः सामान्य आचरणके प्रसंगमें मैंने अस्वीकृताका मूल स्रोत भाषाको माना है। पर मूर्तिकलाके क्षेत्रमें निश्चय ही इस स्थितिकी कोई सत्यकता नहीं रह जाती। इसी प्रकारसे अन्य सन्दर्भोंमें भी परिवर्तनकी पुंवाहक है।

काव्यम अस्वीकृताकी स्थिति एक उदाहरणके साथ स्पष्ट करना चाहूंगा। कवि निराशाकी पंक्तियाँ हैं

“दूर ग्राम की काई बामा

नाथ मन्द-चरण अभिरामा

अवसन बह में उठरे श्यामा

अंकित उर-छवि सुन्दरतर हा।” (—जीवन भर दो)

इस उदाहरणकी तीसरी पंक्तिमें 'अवसन'के स्थानपर यदि 'नगी'कर दिया जाये — 'नगी बसमें उठरे श्यामा' तो न तो मूल भावमें कोई अन्तर आता है और न कविगीतिमें कोई अव्यवस्था उत्पन्न होती है। पर समुदा भाव अक्षय विकृत हो जाता है। सौन्दर्य-बोधको आघात पहुँचता है, (नगी) और अस्वीकृताका भाव होने लगता है। उर-छवि सुन्दरतरन होकर बदलीछतर हो जाती है। (इच्छा निर्मल्य-बोधका अभाव और अस्वीकृताका उदय)। हमने तो यही समझा है कि समूची चारणाकी एक ध्वनि 'नदी'ने अस्वीकृताकी प्रतीति दे दी है। इस प्रकार यही अस्वीकृता स्पष्ट ॥ भाव-वृत्त न होकर ध्वनि-व्यक्तियोंके साथ सम्बन्ध है। यों तो सत्यका वास्तविक अर्थ

भाषा और पुराण-कथा अन्तरसम्बन्धपर पुनर्विचार

पुराण-कथाएँ हमारा भाषाके सामान्य रूपमें पत्रबधित हो जाती हैं। यह अब एक बात स्वीकृत सिद्धान्त है। अनेक पाश्चात्य विद्वानोंने इस क्षेत्रमें कार्य करके मानासिध साक्ष्य प्रस्तुत हैं। हिन्दी कवितामें कुछ पौराणिक प्रतीकके सीमित उपयोगकी चर्चा जम्मा कर चुका है। पर वास्तविकता यह है कि हिन्दी भाषाका बल (और चाकर दूसरी भारतीय भाषाओंका भी) भाषा और पुराण-कथा (मिथ) की इस निकटताको सिद्ध करता नहीं दिखाई देता जिसे अनेक भाषा-शास्त्रियों साहित्य-चिन्तकों और गृहस्थ-शास्त्रियों आरम्भम भारोपीय भाषाओं और फिर मुख्यतः पाश्चात्य भाषाओंके अध्ययनके आधारपर बलपूर्वक प्रतिपादित किया है। भारतीय साहित्य और संस्कृतिये बहुत-से पौराणिक स्वर्ण (एम्बूज) हैं, पर हमारी भाषाके विकासमें पुराण-कथाका बोल-बाल नगण्य है।

पश्चिमके विद्वानोंमें सम्भवतः मैक्समूलरका प्रथम मूलतत्त्व नाम है जिन्होंने आधुनिक ज्ञान-विज्ञानके सम्बन्धमें भाषा और पुराण-कथाका सम्बन्ध आन्तरिक संघट्टाके स्तरपर स्थापित किया है। उनका निष्कर्ष था 'पुराण-कथाएँ भाषाकी अपरिहार्य स्वाभाविक और अन्तर्निहित आवश्यकता हैं यदि हम भाषामें विचारके बाह्य रूप और अभिव्यक्तिको मानते हैं। सबसे कड़ी जेबाके विचारकोंने इस मतको अपने-आपने अपने पुरस्कृत किया है। जर्नेस्ट केतिरर (जेम्स ऐथ मिथ) सुबान के

कैनर (फिबीसपी इन ए न्यू की) तथा ओबेन मारशियस (हिस्ट्री इन इन्डियन ब्रदर) के नाम उदाहरणक तौरपर लिये जा सकते हैं । मारशियस ने अंगरेजीके कुछ सामान्य दृष्टांतों केकर यह दिखाया है कि किस प्रकार उनके झोठमें पुराण-कथाएँ हैं । उनके अनुसार 'सिरीस'का उद्भव भद्र और फूफोसी बेबी 'सिरस' है, पैनिक का सम्बन्ध ग्रीक देवता पेनसि है और इसी प्रकार 'प्रेट'के मुख्य रोमनोंकी बेबी 'प्रेट' है । इस प्रकारक बहुत-से उदाहरणोंकी प्रस्तुत करके उन्होंने अपनी मान्यता इन सम्प्रदायोंकी है 'भाषाका बिगना ही पिछका इतिहास देखा जाता है, उनमें ही इसके जोत काम्बालमक और जीवन्त दिखाई पड़ते हैं और अन्त में पुराण-कथाके बुँबककेमें अन्तर्भूत होती जान पड़ती है ।

पर हिन्दी उच्च-समूहका विस्मयक इस कथको कुछ नहीं करता । हिन्दीकी सामान्य-सम्बन्धीय 'सिरीस' पैनिक' और 'प्रे' के बजानपर पुराण-कथाओंसे विकसित कथ्य बहुत बुँदने ही से कुछ भिन्न सकेंगे । इस स्थितिके पीछे कई आचारमूठ कारण देखे जा सकते हैं, जिनकी और अपना सिद्धान्त प्रतिपादित करते समय गृहस्थ-साक्षियों और भाषा-मास्त्रिजाने ध्यान नहीं लिया । सबसे पहली बात तो यह है कि युरोपमें विशेषतः ईश्वर तथा अन्य ट्यूटोनिक जातिवाले देशोंमें प्रचलित ग्रीक और रोमन पुराण-कथाएँ उन जातिवाली अपनी नहीं हैं । पर हमारे देशकी पुराण-कथाएँ उसी जातिवाली हैं जो संस्कृत प्राकृत अपभ्रंस हिन्दी बोझिली रही हैं । इस निष्कर्षता और संस्रितके कारण हम पुराण-कथाओंको सम्प्रदायों (एम्पुजस) के रूप में या प्रयुक्त करते रहे, पर अपनी भाषामें उन्हें पर्यवसित नहीं कर पाये । उनका व्यक्तिवाचक नाम होना हमारे लिए ठना प्रबल मान्य रहा और पुराणोंके उन बेबी-देवताओंका अस्तित्व इतना विद्वन्त रहा कि उनके नामोंको हम अपनी सामान्य भाषाके मध्य नहीं बना सके । युरोपकी अधिकतर जातिवाली सम्प्रदाय ग्रीक और रोमन पुराण-कथावृत्ति सेन तात्पर्यका नहीं रहा ।

भी अनिवार्य रूपसे उसकी ध्वनियोंमें निहित नहीं होता फिर ध्वनिबोध सम्बन्ध वर्णका तो कहना ही क्या । पर कुछ कण-कण ध्वनियों अल्प ही सीम्बल-बोषको धत करती है और बस्तील्लवको जग्य देती है । जवा और इससे मिलने मुक्तसे बहुत-से ध्वनि-क्रम ऐसे ही हैं—जवा बंधा पुंछ (जब) हम्पारि । जवाकी स्थिति भिन्न हो जाती है उसके पवित्र सन्दर्भके कारण । इसी तरहसे 'जवा' भी कहीं-कहीं बस्तील्लवकी प्रतीति रही करता अपने सन्दर्भके कारण—'जवा धिम्पु । पर यहाँ भी यदि 'जवा धिम्पु' कहा जाये तो अधिक अल्ला जयेवा । क्योंकि बहुत-से सन्दर्भ ऐसे हैं जो अपने संस्कृत सन्दर्भ रूपमें एक प्रकारका वर्ण देते हैं और लक्ष्य कण दूसरे प्रकारका (स्तन-बन) । लक्ष्य और जवाका ध्वन्यात्मक अन्तर सीम्बल बोषकी प्रभावित करता है । पर वह ठीक है कि बहुत-से स्वतः ऐसे भी हो सकते हैं जहाँ कण-कण ध्वनियोंके जग्य-जग्य सन्दर्भ बस्तील्लवकी प्रतीति न हो क्योंकि बस्तील्लवके नियामक नियम ही एकसे अधिक उत्पन्न हैं । माया जन्मसे-से एक है, और हिन्दीके सन्दर्भमें काशी म्हुत्सवपूज । जो स्वतः 'बस्तील्लव' सन्दर्भके ध्वनि-क्रममें बस्तील्लवका बोध नहीं होता । और बस्तील्लव तो दार्शनिक स्तरपर बाहर कुछ है ही नहीं किसी भी सत्त्व साक्षात्कार व्यक्तिगत मनमें ही होता है, सायाधिकारी रसानुभूतिमें वच्छ ।

संस्कृतमें बस्तील्लवको सन्दर्भ-बोष और वर्ण-बोष दोनोंके अन्तर्गत रखा गया है । मेरा निवेदन मात्र इतना है कि सम्प्रति हिन्दीकी प्रकृतिमें साहित्यिक स्तरपर भी और बोध-वाकके बीरानमें भी बस्तील्लव मुख्यतः मायाके स्तरपर है । पर वह स्थिति बदल सकती है, और बदल रही है । 'जवा'के बीचके कुछ लक्षणोंका प्रत्येक मैंने किन्हीं बार किया था । नामरकें बुर और समुद्र के पाश भी-बहुतकी वाकियोंका प्रयोग सामान्य बोध-वाकमें करते हैं । पर यहाँ लेखकने इन वाक्योंके ध्वनि-क्रमका बड़ी चतुराईसे प्रयोग किया है । इसीलिए मुख्यतः पुनरुक्ति भी वे अवलोक नहीं करती ।

रघुवीरसहायकी कविता 'हमारी हिन्दी' में 'हंगाती है' क्रियाका प्रयोग हम की-उम्मे क्रिया बना है जिससे कि पदकी जस्सीलता भापी बबरन उससे अलग कर ली गयी हो । ऐसी स्थितिमें यह सम्भव है कि कालान्तरमें हिन्दी भापी प्रवेशम बदलीसताके बारेमें बाराबा बदल जाये । इस प्रसंगमें यह उम्मेदनीय है कि बचनकने अपनं गिवन्स ('नवेंस्ट २६) को समाप्त करने हुए कहा है— 'सौन्दर्य-बोध बड़े सब बदलीसता अपनी चिन्ता सुद करेगी ।' (नेट ६ कापससनेस बोब ६ व्युटीफुल इन्टिब बोबसिनिटी विरु देन टेक कैयर बोब इटसेल्फ) और हिन्दीके प्रसंगमें मैं यह और बोझना चाहूँगा कि यह सौन्दर्य-बोध सबसे पहलू भापाके स्तरपर विकसित हो क्योंकि अङ्ग्रेयके साथ मैं भी यह मानता हूँ कि बचनकी भापा सिद्धना अपने-आपमें एक उपलब्धि है ।



भाषा और पुराण-कथा अन्तरसम्बन्धपर पुनर्विचार

पुराण-कथाएँ हमेशा भाषाके सामान्य रूपमें प्रयोजित हो जाती हैं यह अब एक प्राण स्वीकृत सिद्धान्त है। अनेक पारम्पर्य विद्वानोंने इस क्षेत्रमें कार्य करके मानाविष साक्ष्य मुद्राये हैं। हिन्दी कवितामें कुछ पौराणिक प्रतीकके सीमित उपयोगकी चर्चा सम्भव का चुका है। पर वास्तविकता यह है कि हिन्दी भाषाका यत्न (और शायद दूसरी भारतीय भाषाओंका भी) भाषा और पुराण-कथा (विष) की इन निश्चितताओं सिद्ध करता नहीं दिखाई देता जिसे अनेक भाषा-शास्त्रियों साहित्य चिन्तकों और मूलत्व-शास्त्रियोंने आरम्भमें भारतीय भाषाओं और फिर मुख्यतः पारम्पर्य वाङ्मयके अध्ययनके आधारपर बलपूर्वक प्रतिपादित किया है। भारतीय साहित्य और संस्कृतिमें बहुत-से पौराणिक सम्बन्ध (एन्डोचन्स) हैं। पर इसी भाषाके विकासमें पुराण-कथाओंका योग प्रायः नगण्य है।

पश्चिमके विद्वानाग सम्भवतः मैक्समुल्लरका प्रथम मूलत्वपूज नाम है जिन्होंने वास्तुनिक ज्ञान-विज्ञानके सम्बन्धमें भाषा और पुराण-कथाका सम्बन्ध धार्मिक संरचनाके स्तरपर स्थापित किया है। इनका निष्कर्ष था 'पुराण-कथाएँ भाषाकी अपरिहार्य स्वाभाविक और अन्तर्निहित आवश्यकता हैं यदि हम भाषामें विचारके वाह्य रूप और अभिव्यक्तिको मानते हैं। तबसे कई क्षेत्रोंके विचारकोंने इस मतको अपने-अपने ढंगसे पुरस्कृत किया है। जर्नेस्ट कनिरर (जैयन्त ऐन्ड मित्र) सूत्र के

कैमर (सिनोसिटी इन ए ग्यु की) तथा मावेन बाख्रीस (हिन्दी इन इन्डियन ब्रह्म) के नाम उदाहरणके तौरपर किये जा सकते हैं । बाख्रीस ने अंबरेलीके कुछ सामान्य धर्मोंको लेकर यह दिखाया है कि किस प्रकार उनके स्रोतमें पुराण-कथाएँ हैं । उनके अनुसार सिरीस'का उत्पन्न लक्ष और फूर्नोंकी देवी 'सिरस' है, 'पेनिक'का सम्बन्ध ग्रीक देवता 'पन'से है और इसी प्रकार 'फ्रे'के मूलम रोमनोंकी देवी 'फ्रेटा' है । इस प्रकारके बहुत-से उदाहरणोंसे प्रस्तुत करते उन्होंने अपनी मान्यता इन धर्मोंमें व्यक्त की है 'भाषाका चितना ही विकास इतिहास देना जाता है उतने ही इसके स्रोत सामान्य और जीवन दिखाई पड़ते हैं और जन्मते यह पुराण-कथाके बुँबसमें जन्ममुक्त होती जान पड़ती है ।

पर हिन्दी धर्म-समूहका विशेषण इस बातको कुछ नहीं करता । हिन्दीकी सामान्य-उम्दावसीम 'सिरीस' 'पेनिक' और 'फ्रेट' के बखानपर पुराण-कथाभासे निकसित धर्म बहुत बड़ेने ही से कुछ निक सकेंगे । इस स्थिति के पीछे कई बाजारमूल कारण देखे जा सकते हैं जिनकी ओर अपना निश्चाय प्रतिपादित करते समय नृत्त-वास्तव्यो और भाषा-शास्त्रियोंमें ध्यान नहीं दिया । सबसे पहली बात तो यह है कि मुरैफमें विशेषतः इन्डियन तथा अन्य ट्यूटोनिक जातिवाले देशोंमें प्रचलित ग्रीक और रोमन पुराण-कथाएँ उन जातिवाली अपनी नहीं हैं । पर हमारे देशकी पुराण-कथाएँ उनी जातिकी हैं जो संस्कृत प्राकृत अपभ्रंस हिन्दी बोलती रही हैं । इस निकटता और संस्कृतिक कारण हम पुराण-कथाओंको मन्त्रों (एम्ब्रान्स) के रूप में प्रयुक्त करते रहे, पर अपनी भाषाम उन्हें पर्यवसित नहीं कर पाये । उनका व्यक्तिवाचक नाम होना हमारे लिए इतना प्रबल सत्य रहा और पुराणोंके इन देवी-देवताका वास्तव्य इतना विरल रहा कि उनके नामोंको हम अपनी सामान्य भाषाके धर्म नहीं बना सके । मुरैफकी अधिकतर जातिवाला सम्बन्ध ग्रीक और रोमन पुराण-कथाभासे इतना सामान्यता नहीं रहा ।

एक सीमा तक इस दूरीके कारण ग्रीक और रोमकी इन कलाओंको प्रायः समस्त युरोप अपनी पुराण-कथाएँ (मायबेल्जी) मान सका । भारतमें उसकी पुराण-कथाओंका मूल धार्मिक रूप और महत्त्व बराबर अभ्युत्थ बना रहा । सामान्य भाषामें उनके पर्यवसित होनेके लिए जिस धर्म-निरपेक्ष परिस्थितिकी आवश्यकता थी वह हमारे देशमें निश्चित ही नहीं हुई । पुराण-कथाओंके लिए आवश्यक है कि परवर्ती लोग उनमें धर्म-बुद्धिका पोषण न करें, पर हमारे देशकी जनतामें धार्मिक भावनाके अतिरेकके कारण ऐसी धर्म-निरपेक्ष स्थिति कभी सम्भव न हो सकी । धार्मिक सम्मानकी प्रबल भावनाके कारण हम पौराणिक सन्तोंको सर्व्व एक आदर और निश्चिष्टताके भावने प्रयोग करनेके अग्रस्त रहे हैं । सामान्य भाषामें सामान्य प्रकारसे उनका उल्लेख हमारे संस्कारोंके विरुद्ध है । 'ओडिसस' या 'ओडस' या प्रसन्न-जैसे चरित्रोंका पश्चिम तटस्थ मानने प्रयोग करता है पर हम अजुन या 'इनुमान्' का प्रयोग हैं। सामान्य लोग नहीं कर सकते । इसीलिए 'ओडिसी' और 'इनुमान्' कठिन कथाओंकी गूँथकाका स्पर्श बन गया है, 'इनुमान्' हमारी भाषामें केवल एक देवता-विषेयका वाचक है जर्जुन एक वीरका नाम है ।

भाषा और पुराण-कथाकी निश्चिष्टता प्रतिपादित करनेवाले विचारकेने भारतीय और पाश्चात्य पुराण-कथाओंके इस मौलिक अन्तरको नहीं पकड़ा । पुराण-कथाओंके अपने स्वरूपमें साधारणतः धार्मिक भावनाका प्रवेश नहीं होता । पर भारतीय पुराण-कथाएँ सबसे पहले और बादमें भी सम्भवतः अथ एक धार्मिक भावनासे सम्पृक्त हैं । युरोपमें बादमें अपने अंग्रे-उपानोदित धर्म-ग्रन्थ हैं, और यहाँकी अधिकतर प्रचलित पुराण कथाओंका लोच ग्रीक या रोमन है । हमारे देशमें ऐसा स्पष्ट अन्तर और विभाजन नहीं रहा । यहाँकी कथाएँ 'उम' अर्थमें धर्म-निरपेक्ष हुई पुराण कथाएँ नहीं हैं वे हमारे धार्मिक जीवनके अनिवार्य अंगके रूपमें रही हैं और अब भी हैं । यही स्थिति अन्य पुराणों और सामान्य तथा महत्-

भारत की कथाओं की है। इस विविध परिस्थितिके कारण हमारे देशके रचनाकार और अन्य भाषा-प्रयोगकर्ता अपनी भाषामें इन पुराण-कथाओंको उनके मन्दर्भमें सींचकर सामान्य पाठकोके रूपमें नहीं उतार सके। महा-भारतमें केकर नवी कविता तकक विस्तृत जगत्सम 'चक्रव्यूह' जैस हो-चार छन्द अपने पौराणिक परिघेमें अक्षय हो सके हैं। वेप पुराण-कथाएँ या तो कथा हैं या प्रतीक का बहुत हुआ तो आधुनिक पर सामान्य भाषाके अर्थ-व्यंजने से परवर्धित नहीं हुई।

कविके लिए यह स्वाभाविक है कि एकबारगी वह किसी छन्दके बंधको पुर-पूरा नहीं ग्रहण करता। स्वातन्त्र्यता वह उसके किसी पर या छाना-निर्देशका वैकल्पिक रूपमें छटा है। इस स्थितिके अनुकूल ही कवी कविताके कवि ध्वंश (आह्वनी)के माध्यममें पौराणिक प्रतीकाओं वम-निर्देश बनाकर उन्हें आधुनिक रूपमें परवर्धित करना चाहते हैं। इस प्रकार 'भूमिम्पू' वा 'कण' कहानपर से नहीं जानते कि इन पौराणिक मन्दर्भोंका समूचा परिघ और उनके साथ जुड़ा हुआ मूल्य वपीका इतिहास जो इन रचनाकारोंके लिए उस समय अवाचित ही नहीं एक बाधक तत्व है, उन मूल्य प्रयोगोंके साथ लगा-लपटा वम जाये। व मन्दर्भसे प्रतीक और प्रतीकमें आधुनिक विवर्धित करना चाहते हैं। पर पुराण-कथाओंका भाषाके सामान्य स्तरपर उतर आना हमारी अपनी विविध परिस्थितिजैस कमो जम्मव नहीं रहा। पश्चिमकी वम-निर्देश पुराण-कथाओंका भाषिक संचरण अवैधता नहीं वा। वही इनका उपबोध इमीक्ष्य मन्दर्भके रूपमें भी होना है और भाषाके सामान्य परतछपर भी से पुराण-कथाएँ उतरी हैं। किन्तु हमारी पुराण-कथाएँ बगहर वममें ममका राजके कारण न तो पिछक कालमें भाषाम परवर्धित हुई और अब आधुनिक काव्य मूल्य रूपमें किये आभार भी यह कथान्तरण अत्यन्त भ्रमनाप्य जान पड़ता है। इन दृष्टिसे भाषाके विशास पुराण-कथाका अनिवाप भीव नहीं माना जा सकता जैसा वीरवामुकर प्रमृति पश्चिमक

विचार करने सिद्ध करना चाहता है । युरोपकी अनेक पुराण-रूपाएँ वहीं की सामान्य भाषाओंमें उतर आयी हैं । इस आधारपर भाषा-शास्त्रके सम्बन्धमें पुराण-रूपाके अनिवार्य स्रोतका सिद्धान्त प्रतिपादित करना संभव नहीं है ।



मापा और संवेदना

मीथिक प्रकृतिकी चरकि साध काव्य-मापाके एक और पक्षका बिदे चन भी मान्यक है । कविता या समुचे साहित्यकी रचनात्मक प्रक्रियाके बिदेवचके सम्य भाव रचना-संवेदना और मापाको ऐसे बेचा जाता है जैसे बे दोनों कोर्द सर्वथा सकल तत्त्व हो । माप-पक्ष कला-पक्ष बिचार और बिमान संवेदना और सिम्य-जैसे नामकरण भी रचनाके आन्तरिक संघटनको स्वीकार करे महीं जान पड़ते । पर एक प्रकारकी समीग्राय यह बिमानन धायर बहुत कुछ अनिवाध-ना हो गया है । पर इसमें भी जानेकी एक स्थिति यह है, बिमम मापाको मापोंकी अनुपातिमी माना जाता है । कभी-कभी सोचता है कि यदि इस प्रस्तावनाको उल्टकर देना जाये तो क्या रचना-प्रक्रिया कुछ आसानीसे चपली जा सकूरी है ? अर्थात् मापाको मापोंकी अनुपातिमी न मानकर मापों और संवेदनोंकी प्रकृतिका मापा-द्वारा अनुपासित और निर्धारित होना माना जाये । प्रचलित प्रयासी-का यह बिरोध केवल कौमुहल्ले प्रेरित न होकर कुछ मापा-बैज्ञानिक बिदेचनोंपर भी आधारित है ।

भाव और मापामे-से कौन पहले जाना यह एक अग्रम्य जटिल प्रश्न है । एकके अभावमें दूसरेकी कल्पना करिन है । पर बिद्वसित साहित्योर्मे कौन किसे निर्धारित करता है यह जानना धायर सतता नु साध्य नहीं । प्रचलित मान्यताके अनुसार धीबिलीदारम सुप्त सुमिथलनरम पक्ष अग्रव तथा रचुबीरसहायरी मागम इसलिये अन्तर है करोकि उक्के भाव उत्तरोत्तर बड़छे मवे है । पर यहाँ इस तथ्यको भुना बिपा जाता है कि द्वारा केवल साहित्यने ही प्रयुक्त नहीं होखी बल्कि मानव जीवनकी प्रक्रिया-

का एक समिध संग है । कवि जिन अनुभूतिवर्षोंकी व्यक्त करना चाहता है, उसके पूर-रूप उसने भाषाके किसी रूपमें ही लोभे होंगे । हम इष्टिसे काव्य-गुणनके पूर ही उसका संवेदन किसी भाषामें उसे उपलब्ध हुआ होगा । उस अन्तरमन्त्रकी भाषाका रूप क्या है ? क्योंकि वह तो रचना-शृष्टिके पूर्व ही उसके व्यक्तित्वमें अवस्थित है । उसकी काव्य-भाषा उसके भावसे परिनिर्वाणित होती है । तो उसके संवेदनकी भाषा उसे कहीं मिलती है ? उसकी व्यापक अनुभूतिवर्षोंकी भाषा क्या है ? क्या एक स्वरपर उसकी विकसित भाषाका स्वरूप ही जो उसे समझने मिलता है, उसकी व्यापक अनुभूतिको निर्वाणित नहीं करता ? क्या ऐसा नहीं है कि जो भाषा जिस हर एक विकसित और परिपूर्य होती है उसीके अनुरूप उसके उपयोग करनेवालोंकी संवेदना बनती है ?

रचनाकारको सुजनके पूर और वाच दोनों ही स्थितियोंमें भाषाका प्रयोग करना है । पहला रूप वह सुकृत समाजसे ग्रहण करता है, और दूसरे रूपमें वह अपने व्यक्तित्वको भी मिश्रित कर देता है । पर उसी हाथ तक कि उसकी भाषा उसके समाजके लिए प्रपंचीयता बनाने रख लके । वह भाषाका आचारमूर्त रूप वह है, जो रचनाकार समाजसे स्वीकार करता है और उसीके अनुकूल उसकी संवेदना विकसित है, जिसे वह फिर अपनी काव्य-भाषामें व्यक्त कर देता है । जैसा कहा गया यह काव्य-भाषा एक निश्चित सीमा तक कविके व्यक्तित्वके अनुकूल रूपाकार ग्रहण करती है पर अपनी आचारमूर्त सामाजिक भाषासे वह पूरक नहीं हो सकती जो कि रचनाकारकी संवेदनाका माध्यम और स्रोत है । इसीलिए भाषाके बर्च-बोजके साथ-साथ साहित्यमें संवेदनात्मक पहलूई बढती जाती है । इस दृष्टिसे वैचिकीकरण गुप्त और एगुवीरसुहायकी रचना-संवेदनाका अन्तर लाने के लिए उपलब्ध भाषाके अन्तरले कारण है ।

भाषाका विकास चिन्तन-कामताकी प्रभावित करता है, इसके प्रमाण हिन्दी साहित्यके इतिहासमें देखे जा सकते हैं । १ ई के सम्बन्ध

बहु हिन्दी भषाओं के प्रभाव से मुक्त एक स्वतन्त्र भाषा के रूप में उदय हुई उस समय उसकी चिन्तन-शक्तता अत्यन्त मूल्य थी। इसके बाद भी ब्रजभाषा जबका जबकी सारे काव्य-सीद्धान्त के बावजूद हिन्दी-भाषी प्रदेश की चिन्तन-शक्तता विकसित नहीं हो सकी क्योंकि ये भाषाएँ एक विशेष प्रकार की संवेदना की ही वजह कर सकती थीं। यही कारण है कि ब्रजभाषा-वैसी परिष्कृत साहित्यिक भाषा में कोई चिन्तन जबका दृष्टान्त-प्रधान प्रबल नहीं मिले जा सके। यहाँ बहु जबका कविता की भाषा का अन्तर प्रबल नहीं है, संस्कृत भी मुख्यतः कविता की भाषा थी पर उसमें उच्चकोटिका चिन्तनशील साहित्य मिलता है। इसके बाद भी मारखेन्दु के समय में लड़ी-बोली के साहित्यिक रूप का परिमाण प्रारम्भ हुआ। परन्तु काफी वर्षों तक प्रायः राजबन्धु मुक्त के पूर तक भाषा की प्रवृत्ति ऐसी नहीं थी कि वह मूल संवेदना को व्यक्त कर सके। फलतः लड़ीबोली हिन्दी का प्रायः समस्त विचारत्मक साहित्य धूलकाल के माध्यम से और उनके बाद लिखा गया। भाषा के इस विकास के माध्यम से ही संवेदना के विकास को भी देखा जा सकता है।

भाषा का आन्तरिक संघटन संवेदना के स्वरूप को निर्धारित करता है, इसके कई उदाहरण और देखे जा सकते हैं। मैं समझता हूँ कि हिन्दी साहित्य में बदलीकाल की समस्या बहुत कुछ भाषा के स्तर पर है। ऐक्य-जीवन से सम्बद्ध हिन्दी की प्रायः समूची साक्षात्कारी अपनी प्रकृति में बहुत मोड़ी है। अंगरेजी में 'ग्रेगोरेट' के स्तर पर 'ऐक्यपैक्टिस' या 'इन द कमिटी' से प्रयोग अधिक सुरक्षित माने जाते हैं। हिन्दी में इस प्रकार की परिष्कृत साक्षात्कारी भी अभी विनिमित्त नहीं हुई है। यह निश्चित है कि बहु भाषा के स्तर पर ऐक्य-जीवन से सम्बद्ध साहित्यिक प्रयोग को बचना सम्भव हो जायेगी तभी हमारे सामाजिक जीवन में भी बदलीकाल को लेकर मौलिक मानना बरक सकेगी। अभी तक स्थिति इनके विपरीत मानी जाती है, अर्थात् क्योंकि हमारी संवेदना में कोई स्थिति अस्वीकृत है, अतः भाषा में उसकी अभिव्यक्ति भी अस्वीकृत होती। पर वस्तुतः भाषा की सहायता ही

हमारी संवेदनाओं को विकसित करेगी। 'मरीचके द्वीप' में अजमेरकी माया इतनी समर्थ है कि मुबन और रेखाका प्रणय-व्यापार अपना रसाके बर्त-पाठका दुपय अन्तीक नहीं समता। यहाँ भी संवेदनाओं को मायाकी प्रकृतिसे निमग्न और निर्धारित किया है।

हिन्दी के कथा-साहित्य में या पिछकापन समता, उसका एक मुख्य कारण भाषा की सीमित शक्ति है। मानव जीवन की अतिशय और सूक्ष्म परिस्थितियों को अल्प-अल्पवृत्त भाषाओं की अमिथ्यवृत्तियों के लिए वैसी सशक्त भाषा चाहिए, वैसी विवर्णित भाषा हमारे पास नहीं है। फलतः हमारे कथा-साहित्य की संरचना किसी दृष्टि से आधुनिक नहीं रही या लगती। जैसे प्रेम और अंगरेजी उपन्यासों का चक्र, यह सुझाव और भी स्पष्ट हो जाती है। स्टीवेन पीपीन विवेक और लॉरी अल्वेन नाम के 'द आर्ट ऑफ़ स्टोरी' के अनुसार अंगरेजी में ऐसे ही वृत्त पर हिन्दी उठने शुरू संवेदनाओं का बहाना करने में अभी तय नहीं है। तब ही यह है कि युरोपीय भाषाओं और साहित्य में हमारी संवेदनाओं का बहुत ही कम विवर्णित कर दिया है, ऐसे ही अपनी भाषा की सीमाओं का कारण है, उसे सीधे-सीधे अति-अल्पवृत्त में कर सके।

[illegible]

बनेक विविधताओंको समझ-समझपर प्रयत्न होती चकती है। इस प्रकार
बाणी और भाषाके बीचमें बोली सेतुका कार्य करती है।

दूसरी ओर लोक-साहित्यपर विचार करें। लोक-साहित्य अपनी
प्रकृतिसे एक सामूहिक अभिव्यक्ति है। वह न तो एक व्यक्तिकी रचना
है, और न दूसरी ओर कोई व्यापक और बड़ा समाज उसकी सृष्टि कर
सकता है। व्यक्ति और समाजके बीच छोटे-छोटे समूह, जातिवाँ और
बड़े लोक-साहित्यकी रचना और वाचनमें प्रवृत्त होते हैं। समूहमें समाजकी
अपेक्षा बाह्य व्यवहार कम होते हैं पर आन्तरिक संवेदना कहीं अधिक पहुँची
होती है। समाजका संयोजन समूहकी तुल्यतामें बहुत बढ़िक हुआ और
संवेदनात्मक स्तरपर उसकी एकता अपेक्षाया कम होती। इस दृष्टिसे
व्यक्ति और समाजके दो सीमान्तोंके बीचमें अवस्थित समूह ही लोक-
साहित्यके सृजन और संचरणको आवश्यक भाव-भूमि प्रदान करता है।
बोली और लोक-साहित्यका मिश्रण-स्पर्ध भी यही समूह (कैम्मुनिटी) है,
जो व्यक्तिकी अपनी आरम्भिक वैयक्तिकता और समाजकी बढ़िकताके बीच-
की विकास-स्थिति है। मुख्यतः अपनी मौखिक प्रकृतिमें बोली और लोक-
साहित्य इस अपेक्षाया जम्मुक्त वातावरणमें एक-दूसरेके उपयुक्त सिद्ध
होते हैं।

यह एक प्रबल कारण है जिससे कि आधुनिक युगमें बोलियों और
लोक-साहित्य दोनोंकी स्थिति ह्रासपीक है। हमारा वर्तमान सांसारिक
संगठन मध्यकालीन समूहों, वर्गों और जातियोंसे आगे बढ़कर औद्योगिक
युगके अनुकूल बड़े और व्यापक समाजोंकी स्थितिमें आ गया है, ऐसा
समाज जिसका समग्र व्यवहार बढ़िक है और जिसके अन्तर्गत व्यक्तिपरक
व्यवहार संवेदनात्मक स्तर बहुत नीच होते हैं। बड़ी भाषाएँ एककपताके
प्रयाममें (आवागमन और मणालके अधिक लघुलि भाष्यमोंके द्वारा) छोटी
बोलियोंको समाप्त कर रही हैं। इसी प्रकारसे आधुनिक व्यापक समाजमें
लिखित साहित्यका सृजन होता है लोक-साहित्यका नहीं क्योंकि लोक-

साहित्यके लिए आवश्यक मायात्मक संवेदना बिना समूहमें छठी है। उनकी पृष्ठे-वैसी ऐकान्तिक स्थिति भाव सम्भव नहीं। भाव छोटे-छोटे समूह नष्ट होकर व्यापक समाजकी सत्ता स्वीकार कर रहे हैं। इसके अतिरिक्त मुझ बने अनुमुखी प्रसारने भी बोली और लोक-साहित्यकी मौखिक प्रकृतिको जायात पहुँचाना है।

अपनी पुस्तक 'मैनकाव्य' में मेघन ऐच्छ इण्डियन'में कैस्पर्सने एक बड़ी महत्त्वपूर्ण बात कही है। उसके अनुसार 'जोप मिलने अधिक पिछड़े हुए हमें उसनी ही अधिक समता एक कबीलेके व्यक्तिमें परस्पर होती और उसना ही अधिक अन्तर एक कबीलेके दूसरे कबीलेके बीच होगा। इसके विपरीत सम्यताका स्तर जितना ऊँचा होगा व्यक्तिबोध परस्पर अन्तर उसने ही अधिक होने पर विभिन्न समाजोंके बीच समानताके बिंदु अधिक होने। सम्यता वैयक्तिक अन्तरोंको बढ़ाती है, जब कि अचानक सोच अपने आत्मपर अधिक निर्भर होते हैं और परस्परगत चिन्तन-प्रवृत्तियोंसे बँधे रहते हैं। (पृष्ठ ८१) कैस्पर्सने उपर्युक्त चरित्रको ध्यानमें रखकर कहा था कि आधुनिक अरबमें बोली और लोक-साहित्यका अध्ययन और किसी रूप तक संरक्षण तो होता है, पर जनका विकास नहीं हो पाता। क्योंकि बोली और लोक-साहित्य दोनों ही अक्षिप्त या सामाजिक वैशिष्ट्यकी अपेक्षा समूहगत (वर्गगत) वैशिष्ट्यपर आधारित होते हैं, जब कि वर्तमान सामाजिक संरचनामें व्यक्तिगत वैशिष्ट्यपर तो बल है किन्तु आधुनिक औद्योगिक संरचनाके अन्तर्गत विभिन्न वर्गोंकी ऐकान्तिकता (एक्स्क्लूसिविटी) पृष्ठे-वैसी सुरक्षित नहीं और कमजोर नष्ट हो रही है। व्यक्तिके व्यक्तित्वपर बल दिव्य साहित्यको विकसित करता है, सामूहिक या जातिकृत एकता लोक-साहित्यको कम होती है। आज विभिन्न वर्गों समूहों और जातियोंका संघटन होता पड़ रहा है और समाजकी व्यापक एकताका पैदा रही है (यद्यपि समाजके अन्तर्गत व्यक्तिबोध महत्त्व बढ़ गया है) अक्षय प्रयोगों और नगरोंकी

सम्भूताके कारण । इसीलिए मात्र लोक-साहित्यका सूत्रन एक पत्रा है ।
 बाबुनिक समाजका बटिक संघटन सिद्ध साहित्यके लिए उपयुक्त है, लोक-
 साहित्यके लिए नहीं । प्रायः सभी इतिहासोंके मध्यकास लोक-साहित्यके
 स्वयं युव कहे जा सकते हैं । जहाँ धार्मिक व्यक्तिकी वैयक्तिकता नहीं है
 और न बाबुनिक समाजकी बटिकता है, वरन् जब कि संगठन प्रमुख
 बनों और समूहोंमें है जहाँ व्यक्तिगत विवेक कम है, पूरे वर्गकी संवेदनात्मक
 एकता प्रधान है, जो लोक-साहित्यके सूत्रनकी विधि का बमूनि है, क्योंकि
 लोक-साहित्य मूलतः किसी वय या जातिकी सामूहिक व्यक्ति है ।

बोली और लोक-साहित्यके अन्तरसम्बन्धका यह एक पत्र हुआ सामा-
 जिक गठनमें विच्छेदकी दृष्टिसे । दूसरा पत्र भाषाकी प्रयोग-विधिसे सम्बन्ध है,
 और कलात्मक संरचनाके विचारसे अधिक गहरा है । सामान्य रूपसे मानव
 जीवनम भाषा-प्रयोगके दो स्तर हो सकते हैं — साधारण ईमान्दर व्यवहार
 और साहित्यके विविध क्षेत्रोंमें । इन दोनों स्तरोंके बीचका अन्तर भाषाकी
 सृजनात्मक (क्रिएटिव) शक्ति है । साधारण व्यवहारम भाषाके एक-
 स्वीकृत और समुचित व्यवहार किया जाता है, जब कि साहित्यमें सम्बन्ध
 किसी नवी वैयक्तिक और विविध क्षमाकी सज्जा होती है । साधारण
 लोक-भाषामें 'इंसान का व्यवहार होता है मनुष्य । पर जब कवि करता है —
 'आदमीको भी मनुष्य नहीं ईश्वर होता तो वह प्रयोग इंसान सम्बन्धी
 एक विविध क्षमाकी सम्मन बनाता है । कवि-विशेषकी वह भाषासम्बन्धी
 सज्जात्मक शक्ति ही उनके जायाकी कलात्मकताको सिद्ध करती है । जबकि
 सज्जात्मक शक्तिके अनुपातसे ही कविता साधारण या बेच्छ स्तरकी होती है ।

लोक-साहित्यम भाषाकी यह सज्जात्मक शक्ति बहुत कम मात्रामें
 व्यक्त होती है । और यह भी संशयसे अधिक है कि विविध भाषाकी
 गुणानामें बोलीमें सज्जात्मक शक्ति कम होती है क्योंकि इस सज्जात्मक
 शक्तिका विचार वैयक्तिक प्रतिभासे होता है न कि किसी समूहके द्वारा

बो बोकी और लोक-साहित्य दोनोंका वास्तविक क्षेत्र है। वस्तुतः सिद्ध और लोक-साहित्यका विभाजन अन्तर यह भाषा-प्रयोग-विधि ही है। सिद्ध साहित्यमें व्यक्तिगत रचनाकारों-द्वारा भाषाकी सर्वात्मक-शक्तिका अधिक-तम प्रयोग किया जाता है, जब कि लोक-साहित्य मुख्यतः सामान्य भाषाको ही हड्डी-सी सर्वात्मक-शक्तिके स्पर्शके साथ प्रयुक्त करता है। लोक-साहित्य (गीतों और कथाओं सेना) का वास्तविक रस उसका सामूहिक भावना और पाठनमें होता है। बोकीकी उन्मुख प्रवृत्तिको उसके सामान्य ईश्वर-वर्ष हड्डी-सी सर्वात्मक-शक्तिके स्पर्शसे लोक-भाषा सरस बना देता है।

इस प्रकार भाषा-प्रयोग-विधिके क्षेत्रमें भी बोकी और लोक-साहित्य एक-दूसरेके लिए अप्रयुक्ततम सिद्ध होते हैं। बोकीमें सर्वात्मक समता कम होती है लोक-साहित्यमें भाषाका सर्वात्मक प्रयोग ही कम अपेक्षित है। रत्नाकरकी ब्रजभाषा और लोकगीतोंकी ब्रजभाषामें इस सर्वात्मक-शक्तिका ही अन्तर है। इसीलिए एक सिद्ध साहित्य है और दूसरा लोक-साहित्य। और यही कारण है किन्तु लोक-साहित्यका सूत्र बोकीमें ही होता है, सिद्ध और परिमण्डित भाषामें यही। भाषाकी सर्वात्मक-शक्तिकी कमीको भरकर नवीनके उपकरणों-द्वारा पूरा करनेका यत्न होता रहा है। इस दृष्टिमें जो काव्य विद्वान अधिक पाठन या भाषाकी अपेक्षा रखता है उसका स्वयं अपना रचनात्मक यत्न उसका ही कमजोर होता है। 'रामचरितमाला की भाषा भी जाता है पर मात्र पढ़नेमें उसका वास्तविक किंचित भी कम नहीं होता। आधुनिक कविता कमजोर अपनेको नवीनगी विसाधिते मुक्त कर रही है। नयी कविता सम्भवतः कविताका विमुक्तक रूप है और भाषाकी सर्वात्मक-शक्तिकी लक्ष्य अधिक अपेक्षा रखती है। लोकगीत दूसरा मीमांसा है जो (सामूहिक रूप) भाषे जाने-बारे ही सम्प्रयोजको सम्भव बनाना है और भाषाकी सर्वात्मक-शक्तिका कमसे कम प्रयोग करता है।



स्वडीपोलीका ब्रजभाषाकरण

भाषागत बोल-बालकी ब्रजभाषापर परिनिष्ठित हिन्दीका प्रभाव दिन-दिन बढ़ता जाता है। व्याकरण-रूप ध्वन्य-समूह यहाँ तक कि वाक्य-विन्यासमें भी इस प्रभावकी छया देखी जा सकती है। पर इस प्रभावका एक दूसरा रूप ही बड़ा दृश्य है, जहाँ विभिन्न वर्गकी बोलोमें स्वयं परिनिष्ठित हिन्दी बोलना पारीबोलीका ब्रजभाषाकरण हो जाता है। लड़ी-बोलीक ब्रजभाषाकरणसे तात्पर्य यह है कि परिनिष्ठित हिन्दीके ध्वन्य-रूपों और प्रयोगोंका ब्रजभाषाकी ध्वन्यात्मक और व्याकरणगत प्रकृतिके अनुकूल प्रयोग। मान्य विद्वानोंका ब्रजभाषाके जो नमूने देवकने एकत्र किये हैं उनसे स्पष्ट पता चलता है कि इस क्षेत्रके काफ़ी विभिन्न और वस्तुतः लोप अब भी आपसकी बोल-बालमें ब्रजभाषाका प्रयोग करना पसन्द करते हैं पर उनके पास भाषागत चिन्तनसे सम्बन्ध है जिन्हें ठेठ ब्रजभाषामें समुचित करने में अधिष्ठाता नहीं किया जा सकता। इसका फल यह होता है कि वस्तुतः विचार तो परिनिष्ठित हिन्दीकी सीमासे निर्धारित होते हैं पर उन्हें ब्रजभाषामें बोलना जाता है। कहीं-कहीं तो कबमग पर निर्दिष्ट हिन्दीके सम्बन्धयोगी और मुहावरोंका ब्रजभाषामें अनुवाद-सा कर दिया जाता है। ऐसे उदाहरण भी मिले हैं जहाँ बेंगलूरुके वाक्य-विन्यास और लक्ष्योंको अपनातेका बिना समझ हुए, प्रभाव किया गया है।

भाषा काफ़ी दूर तक बोलोकी संवेदनाको प्रभावित और अनुशासित करती है। इस बुद्धिसे ठेठ ब्रजभाषा बोलनेवालेकी संवेदना भाषागत सम्बन्धम सीमित और सीधी ही नहीं आनेकी। विभिन्न लोप अब आपसमें ब्रजभाषाका प्रयोग करते हैं तो उनकी संवेदना और सत्ता-गत रूप

तारतम्य नहीं दिखाई देता। उनकी संवेदना अपेक्षाकृत विकसित है, जिसे ब्रह्मापा ठीक-ठीक बहान नहीं कर पाती। फलतः वे अपने जिबारोंकी अभिव्यक्तिके लिए कभी-कभी परिनिष्ठित हिंसीका ब्रह्मापाकरण करते हैं।

ब्रह्मापाकरणकी यह प्रवृत्ति मुख्यतः दो रूपोंमें देसी जा सकती है। एक तो परिनिष्ठित हिंसीके धर्मोंको केन्द्र उसका व्याकरणसम्बन्धी परिवर्तन ब्रह्मापाके नियमानुसार करना और दूसरे उन धर्मोंका उच्चारण ब्रह्मापाकी ध्वनि-प्रवृत्तिके अनुकूल करना। स्पष्ट ही यह ब्रह्मापाकरण शब्द-प्रयोगोंके क्षेत्रमें ही सीमित है। पर कहीं-कहीं मूढ़त्वकी और सीमाओंमें भी परिबद्धित होता है। नीचे इस ब्रह्मापाकरणके कुछ उदाहरण दिये जा रहे हैं।

१ सत्त्वप्रवृत्तियों की ओर है—इस वाक्यमें परिनिष्ठित हिंसीके शब्द सत्त्वप्रवृत्ति को केन्द्र उसका बहुवचन ब्रह्मापाके नियमसे बताया गया है।

२ प्रस्तावना में प्रस्ताव करने हैं—इस वाक्यमें भी प्रस्ताव शब्दका बहुवचन ब्रह्मापाके अनुसार है।

३ हममें कभीभी बातों में प्रभावित सब—इस वाक्यमें संयुक्त क्रिया मूलतः परिनिष्ठित हिंसीकी है। पर प्रभावित शब्दके स्थानपर प्रभावित सब करके प्रयोगका ब्रह्मापाकरण किया गया है।

४ धर्मोसाध कहु हैं नाँवें—बड़ी बोधीकी संज्ञा व्यवसायन बाहिर स्वर अ को ब्रह्मापाकी ध्वन्यात्मक प्रवृत्तिके अनुकूल ध्ये (ध्य ध्यो) कर किया गया है। इसमें पहले भी संस्कृत-तारतम्य व्यापारसे धर्मोपार (बिकारीमें) या धर्मोपारी-वीसे सम्बन्ध मिलते हैं। पर धर्मोसाध अपेक्षाकृत आधुनिक भाग पड़ता है।

५ धान्वात्मनिकों इतिहास बतावत हैं—इस वाक्यके प्रथम शब्दमें बहुवचनके लिए ब्रह्मापाका नियम तो अपनाया ही गया है पर उससे भी मूलतः बात यह है कि परिनिष्ठित हिंसीके एक विविष्ट सीमांत

म्वहीयोखीका ब्रजभाषाकरण

भाषानुिक बोल-बालकी ब्रजभाषापर परिनिष्ठित हिन्दीका प्रभाव रिक्त बरता जाता है । व्याकरण-रूप छन्द-समूह यहाँपर कि बावन् दिग्याहम भी इन प्रभावकी कथा बैकी बा सकती है । पर इत प्रभावका एक वृत्त रूप ही यहाँ प्रहस्य है । यहाँ सिधित बरकी बोलीमें स्वतः परिनिष्ठित हिन्दी बरबा । यहीबोलीका ब्रजभाषाकरण हो जाता है । यही बोलीक ब्रजभाषाकरणमें तात्पर्य यह है कि परिनिष्ठित हिन्दीके छन्द-रूपों और प्रयोगोंका ब्रजभाषाकी व्यवहारपर और व्याकरणपर प्रहसिके अनुकूल प्रयोग । बावन् बिकेकी ब्रजभाषाके दो नमूने देखने एकत्र निवे है उनसे स्पष्ट पता चलता है कि इन दोनके लक्ष्य सिधित और संस्कृत लोग अब भी बावन्की बोल-बालमें ब्रजभाषाका प्रयोग करना पठन करते हैं, पर उनके भाव भाषानुिक चिन्तनसे सम्बद्ध है किन्हें ठेठ बर भाषामें समुचित रूपसे अभिव्यक्त नहीं किया बा सकता । इसका फल यह होता है कि बरकाके विचार तो परिनिष्ठित हिन्दीकी सीढ़ीसे निर्धारित होते हैं, पर ऊँह ब्रजभाषामें बाका जाता है । कहीं-कहीं तो अवसर पर निर्धारित हिन्दीके छन्द-प्रयोगों और मुहावरोंका ब्रजभाषामें अनुवाद-सा कर दिया जाता है । ऐसे बराहरण भी भिके हैं । यहाँ अपरेकीके बावन्-विचार और लक्ष्यकी अपालिका बिना समन रूप प्रवास किया गया है ।

भाषा कछी हए तक बरकाकी संवेदनाको प्रभावित और अनुकारित करती है । इस वृत्तिसे ठेठ ब्रजभाषा बोलनेवाकेकी संवेदना भाषानुिक सम्बन्धम सीमित और संकीर्ण ही कही जायेगी । सिधित बर अब बावन्में ब्रजभाषाका प्रयोग करते हैं ती उनकी संवेदना और बावन्-वत रूपमें

प्राप्त्य नहीं दिखाई देता। जगदी संवेदना अपेक्षाकृत विकसित है जिससे ब्रह्मापा टीक-टीक बहुत नहीं कर पाती। फलतः वे अपने विचारोंकी अनिव्यक्तिके लिए कभी-कभी परिनिष्ठित हिन्दीका ब्रह्मापाकरण करते हैं।

ब्रह्मापाकरणकी यह प्रवृत्ति मुख्यतः दो रूपोंमें देखी जा सकती है। एक तो परिनिष्ठित हिन्दीके शब्दोंको लेकर उनका व्याकरणसम्बन्धी परिवर्तन ब्रह्मापाके नियमानुसार करना और दूसरे उन शब्दोंका उच्चारण ब्रह्मापाकी ध्वनि-प्रवृत्तिके अनुकूल करना। स्पष्ट ही यह ब्रह्मापाकरण शब्द-प्रबोधके क्षेत्रमें ही सीमित है। पर कहीं-कहीं मुहावरों और शैलीमें भी परिलक्षित होता है। नीचे इस ब्रह्मापाकरणके कुछ उदाहरण दिये जा रहे हैं।

१. सत्प्राग्रहर्षको खोर हैं—इस वाक्यमें परिनिष्ठित हिन्दीके सम्प्रसारणशब्दको लेकर उसका बहुवचन ब्रह्मापाके नियमसे बनाया गया है।

२. प्रस्तावनि में प्रदत्तव जने हैं—इस वाक्यमें भी प्रस्ताव शब्दका बहुवचन ब्रह्मापाके अनुसार है।

३. हमकैं उबिकी बाउन् में प्रभावित जन्म—इस वाक्यमें संयुक्त क्रिया मूकत परिनिष्ठित हिन्दीकी है। पर प्रभावित रूपके स्थानपर प्रभावित भवे करके प्रयोगका ब्रह्मापाकरण किया गया है।

४. व्योसाव कजु हैं नीरें—कड़ी बोलीको संज्ञा व्यवसायमें आदि स्वर अ को ब्रह्मापाकी ध्वन्यात्मक प्रवृत्तिके अनुकूल व्यो (व्य व्यो) कर दिया गया है। अजमें पहले भी संयुक्त-तरसंघ व्योवारस व्योवार (बिल्लीमें) या व्योपारी-जैसे शब्द मिलते हैं। पर व्योसाव अपेक्षाकृत वास्तविक भाग पड़ता है।

५. धान्दाकनमिर्कीं इतिहास बटाडत हैं—इस वाक्यके प्रथम शब्दमें बहुवचनके लिए ब्रह्मापाका नियम तो अपनाया ही गया है पर उससे भी महत्वपूर्ण बात यह है कि परिनिष्ठित हिन्दीके एक विविष्ट शैलीगत

खड़ीबोलीका प्रजभाषाकरण

आधुनिक बोल-बालकी प्रजभाषापर परिनिष्ठित हिन्दीका प्रभाव दिन बढ़ता जाता है। व्याकरण-रूप शब्द-समूह, यहाँतक कि वाक्य-विन्यासमें भी इस प्रभावकी छाया देखी जा सकती है। पर इस प्रभावका एक बृहत्त रूप ही यहाँ द्रष्टव्य है। यहाँ परिनिष्ठित बगकी बोलीमें स्वयं परिनिष्ठित हिन्दी बल्वा खड़ीबोलीका प्रजभाषाकरण हो जाता है। खड़ीबोलीके प्रजभाषाकरणसे तात्पर्य यह है कि परिनिष्ठित हिन्दीके शब्द-रूपों और प्रयोगोंका प्रजभाषाकी व्याख्यानिक और व्याकरणगत प्रकृतिकें अनुकूल प्रयोग। आमतौर जिसकी प्रजभाषाके जो नमूने देखकरने एकत्र किये हैं उनसे स्पष्ट पता चलता है कि इस क्षेत्रके काशी सिम्रित और संस्कृत सोम अब भी आपसकी बोल-बालमें प्रजभाषाका प्रयोग करना पसन्द करते हैं, पर उनके भाव आधुनिक विन्याससे सम्बद्ध हैं जिन्हें ठेठ प्रजभाषामें समुचित रूपसे अभिव्यक्त नहीं किया जा सकता। इसका फल यह होता है कि वक्ताके विचार तो परिनिष्ठित हिन्दीकी सीढ़ीसे निर्धारित होते हैं पर उन्हें प्रजभाषामें कहा जाता है। कहीं-कहीं तो सम्प्रति परिनिष्ठित हिन्दीके शब्द-संयोगों और मुहावरोंका प्रजभाषामें अनुवाद-दा कर दिया जाता है। ऐसे उदाहरण भी मिले हैं यहाँ औरै-दीके वाक्य-विन्यास और लहजेको अपनातेका विना सख्त रूप, प्रभाव किया गया है।

भाषा वाणी हव एक वक्ताकी संवेदनाको प्रभावित और अनुधातित करती है। इस बुद्धिसे ठेठ प्रजभाषा बोलनेवालेकी संवेदना आधुनिक शब्दार्थमें नीमित और संकीर्ण ही नहीं बानेगी। विविध सोम अब आपसमें प्रजभाषाका प्रयोग करते हैं तो उनकी संवेदना और जाया-गठ रूप

अंगरेजी तथा देशकी भाषा-नीति

देशकी स्वतन्त्रताके बारेसे जन-जीवनकी मौखिक मात्स्यकार्यमें कुछ महत्वपूर्ण परिवर्तन हुए हैं। मसकन् राष्ट्रीयताकी भावना कुछ संकुचित अकाधिक तथा इतिव्यानुसी मानी जाने लगी है। उत्तरोत्तर विकसित होती हुई अन्तरराष्ट्रीय संवेदनासे हमारे अपने जीवनके सम्बन्धोंको काफ़ी दृष्टि भी किया है। अन्तरराष्ट्रीयके समान स्वदेशीकी भावना मन्द ही नहीं पड़ी वरन् अप्रत्यक्ष रूपसे प्रतिक्रियाकारी भी सम्झी जाती है। इस प्रकारके मतके पुरस्कर्ता स्पष्ट हैं। राष्ट्रीय तथा अन्तरराष्ट्रीयको एक-दूसरेका विरोधी मानकर बैठते हैं। देशके स्वातन्त्र्यपरिप्रेक्ष्यके अनुष्ठित न होनेके कारण ऐसा एकानि चिन्तन पनप रहा है। मैं अंगरेजी हिन्दी तथा देशकी व्यापक भाषा-समस्याको इसी सन्दर्भमें देखना चाहता हूँ। राष्ट्रीयताकी भावनाका विघटन देशमें अंगरेजीके पुन स्थापनकी प्रवृत्तिसे अनिवार्यरूपसे सम्बद्ध है। राष्ट्रीयताका प्रयोग मानो स्वतन्त्रता-प्राप्तिके प्रयत्नोंमें ही आवश्यक था।

स्वतन्त्रता प्राप्तिके बाद राष्ट्रीय जीवनके अन्तरिक अनुशासनका बीजा पड़ जाना कुछ अस्वाभाविक नहीं है। परन्तु यह स्थिति किसी भी प्रकार राष्ट्रीय नहीं मानी जा सकती। वास्तवमें राजनीत्याकाशी-वैधे हिन्दीके समर्थकका विरोधी बन जाना इस दृष्टिसे देखनेपर आसानीसे समझा जा सकता है। अंगरेजीका समथन मूलतः राष्ट्रीयताका निषेध है। अंगरेजीकी शान्धर्ममें समथन रखा नहीं जा सकता। साथ ही यह भी मानना होगा कि अंगरेजी-वैधी सदावत तथा बहुम्योक्त भाषा इन समय हमारे देशमें बड़ा संशयमें नहीं है। पर बड़ा यही पर्याप्त कारण है

दिसके जाचारपर हम यह निधन कर लें कि हम अँगरेजीको ही अपने देशकी राजभाषा रखेंगे ? यह तो कुछ ऐसा ही बुझा जैसे हम यह कि क्योंकि अँगरेज हमसे कहीं बेहतर ध्यानक रहे हैं अतः भारतका राज्य-संस्थापन करनेके लिए हम फिरसे उन्हें बुझा लें । और सब तो यह है कि किसी अन्य जातिके पासून और किसी अन्य भाषाके पासूनमें कोई मौलिक अन्तर नहीं है ।

भारतमें अँगरेजीकी स्थितिको एक बुरे बुद्धिकोषसे भी देखा जा सकता है । यहाँ अँगरेजी सबसे कम-बिसेरका एक बड़ा भाषे माध्यम रही है । बाबाजीके बाइसे तो यह स्थिति और भी गम्भीर हो गयी । साधन बिहीन जनकी भाषा न तो अँगरेजी पढ़के ही थी और न अब है । बल्कि अँगरेजीकी समुचित शिक्षा अब तो कुछ बिने-बिनाये कम्बेष्टों स्कूलों तथा कॉलेजोंमें ही सम्भव है यहाँ सामान्य मध्यवर्गकी पहुँच बाधित नहीं । अँगरेजीके कारण देशकी शिक्षाके दो स्तर हो गये हैं । शिक्षाका एक रूप उन साधन-सम्पन्न परिवारोंके लिए है जिनके बच्चे जाने बसकर भी सातक बनें तो तथा बुरा रूप उस किसानके बाळकके लिए है जो अपने स्तरकी लक्ष्य न पानेके लिए निराश है । समाजवादी ही नहीं बल्कि जनतन्त्री व्यवस्थामें आस्था रखनेवाली किसी भी सरकारके लिए यह स्थिति स्वीक्रीय और स्वीक्रीय नहीं हो सकती । उच्चतम ज्ञान-विज्ञान किसी एक विशेष भाषाके माध्यमसे किन्हीं व्यक्तियोंमें सीमित हो सकता है परन्तु भाषाके जाचारपर किसी बगका उत्थान या विकास एक नये प्रकारके धोषकको जन्म देता है । भारतमें अँगरेजीकी स्थिति सम्प्रति ऐसी ही हो गयी है । और इस बातकी तो कल्पना ही नहीं हो सकती कि देशके प्रत्येक नागरिकको उच्च शिक्षाके माध्यम तककी अँगरेजी पढ़ायी जा सकेगी । इस बुद्धिसे भारतकी जाती व्यवस्थामें अँगरेजीको देशकी राजभाषाके रूपमें नहीं स्वीकार किया जा सकता । और यह सभी व्यवस्था निश्चय ही वर्तमान पद्धतिसेपर निर्भर होगी ।

अंगरेजीको मातृभाषियोंने अच्छी तरह सीखा यह सही है पर साथ ही यह भी स्पष्ट है कि अंगरेजी हमारे देशकी मौखिक प्रतिभा तथा चिन्तनकी बाह्य कमी नहीं बन सकी। अंगरेजीके कुछ अच्छे बक्ता तथा लेख लिखने-वाले हमारे पक्ष बक्षस हुए पर कभी साहित्यिक दृष्टिसे अच्छा चिन्तनके क्षेत्रमें कोई भी शोचनीय कार्यकारी प्रतिभा अंगरेजीके माध्यममें उत्पन्न नहीं हो सकी। रही विज्ञानकी बात तो उद्यमे प्रापका नहीं बल्कि पारिभाषिक सम्बन्धकीका महत्त्व होता है। 'न्यूबिचर डिक्शनरी' का कोई विवेचन अच्छी अंगरेजी ज्ञानेशाले व्यक्तिने किए भी उतना ही बर्लिन है जितना किसी केवल हिन्दी ज्ञानेशाले व्यक्तिने किया ही सकता है। इन विषयका अच्छा विवेचन प्रसिद्ध अमेरिकन भाषा-शास्त्री ग्रीमरन किया है। उनमें विज्ञानकी एक पुस्तकमें कुछ अर्थ उद्धृत किया है जिस आरंभ समस्त प्रस्तुत करता है : "Stamens dioecious- anthers oblong to subulate truncate to attenuate or rostrate at the summit connective of the larger anthers greatly prolonged and bearing two long basal anterior appendages that of the smaller anthers much shorter simply or merely tuberculate (An Introduction to Descriptive Linguistics Page 334) यह ही इस अंशको अंगरेजीका अच्छे अच्छा ज्ञान रखनेवाला व्यक्ति भी नहीं समझ सकता। इन दृष्टि समस्त उच्च विज्ञानकी शास्त्री ज्ञान भाषा है जिसका मातृभाषी भाषामें कोई सम्भव नहीं।

बानीन बरोह व्यक्तिपाके देशमें अंगरेजी न उदभवा हो सकती है और न राजभाषा विभिन्न क्षेत्रोंमें तथा विभिन्न स्तरों पर स्थान तो हिन्दी तथा देशी अन्य भाषाओंका देना है। प्रसिद्ध अंगरेजी बरि स्टोचन स्वरूप अर भाषा आवे से तो एक प्रश्नके उत्तरमें उद्योग करी स्वरूप बात करी को। उसका यह मत था कि अंगरेजीको मातृभाषा अर उ-

योगिताली वृष्टि ही रहना चाहिए । वध-विमेदकी मायाके कर्म उद्योग प्रयोग एकदम समाप्त हो जाना चाहिए । स्नेहकरका यह मत सारी समस्या-का बड़े सही ईश्वर विदकेषण करणा है । प्रजापतिजी का वध स्थिति नहीं है जिसमें बहुमतका शासन होनेपर भी अल्पसे अल्प मतवाले व्यक्तियों इच्छाओं तथा आकांक्षाओंका सम्मान हो सके । इस वृष्टिसे राजवालाके स्वयं अन्दरेकी मायाको हमारे बेसम स्थिति समस्त प्रजातान्त्रिक माया कात्मिक प्रतिकूल होनी ।

संभाषणा पड़ा—मुकम्मल हो कारबोसे । एक तो मध्यवेष्टमें विकसित होनेके कारण संस्कृत-वैद्यी उसकी केन्द्रीय स्थिति रही और दूसरे संस्कृतमें विरसत भाषा और साहित्य दोनों ही क्षेत्रोंमें उसे सबसे अधिक भाषामें प्राप्त हुई ।

अपनेको इस ऐतिहासिक स्थितिमें पाकर हिन्दीमें समसामयिक राष्ट्रीय जायित्वका यथावस्थित निर्वाह किया है । परन्तु वह एक निष्कर्षना ही नहीं जावेगी कि स्वराज्य या केन्द्रके बाबसे हिन्दी और राजीबटा (हिन्दीको अपने मौखिक वर्चमें हिन्दीका विशेषण मानें तो इस बुझका सम्बन्धविशेष सम्बन्ध और भी स्पष्ट दिखने लगता है) हमारे नेतृत्वोंको और कबल किसी हद तक हमारी जनताको भी अन्तर्गतमक-सी दिखने लगी है । एता लगता है कि लोग यह अनुभव करते हैं जैसे राजीय भाव-बोध और उसके साथ-साथ हिन्दी केवल स्वराज्य-प्राप्तिकी कार्य-पूति तक ही हमारा साथ है सफ़टी थी । उसके आगेके विकासमें वे हमारे लिए बाधक हैं । यही कारण है जिससे आजके युवम हिन्दी और राजीबटा दोनोंके साथ ही एक पिछड़ापनका भाव बोझ दिया गया है । आई सी एस बेटेके बापकी तरह दोनोंको नैबलेके पिछवाड़ेकी कोठरीमें रखा जाता है ।

समसामयिक राजनैतिक चिन्तनके क्षेत्रमें राजीयताका भाव ही जैसे प्रतिक्रियावादी भाग किया गया है । अन्तरराष्ट्रीयताका नाप इसी बोर से बुझा है कि चाहते हुए भी हम राजीयताकी बात नहीं कर पाते । आचार्य रामचन्द्र शुक्लके अनुसार मनुष्यको जानकर भी उसे पक्षान्तरिते इनकार कर दिया जाता है नहीं तो लोग हमें गैरार सम्मिलेंगे । हिन्दीके प्रति मन्त्रण उपेक्षाका यह अनमान भाव अपने-आपको अटकके साथ राजीयतासे अलग कर लेनेका यत्न है ।

राजीय बौतनाको अपेक्षित गहराई तक विकसित किसे बिना ही अन्तरराष्ट्रीय बननेका हमारा यह यत्न चितना समनीय लगता है । गूट गूट पदमकर विभिन्न तथा संस्कृत ही जानेके जाने-बीता । वह सही है कि

पर उस देशकी संस्कृतिक प्रभाव हम करने कीजिए प्रत्यक्ष नहीं कर सकते ।
 कनाडाकी 'अपराध' हम सम्बन्धित भाकर प्रतिष्ठित कर सकते हैं और चाहे
 प्राथमिक प्रशिक्षण और गहनपरीक्षा समझी परिचायना भी कर सकते हैं, पर
 हम देशकी विमान और गुणन-वृत्ति न ही हमें उस रूपमें स्वीकार
 ही होती और न हमनी भीमतामें हम उसे अपने देशमें विकसित
 कर सकते हैं ।

हमी स्थितिमें अपन-आपको अन्तरराष्ट्रीय बनानेका यह अनवरत बल
 हम बननीय समझे कहता है । क्योंकि अन्तरराष्ट्रीय तो बड़ी ही उच्छता
 है जो राष्ट्रीय भाव-बोधमें नकारा पुनर पुनर ही । इतिहासकी प्रक्रियाके
 किसी महत्त्वपूर्ण दौरको मजिष्ठ किया जा सकता है, पर उसे सर्वथा
 अलग नहीं किया जा सकता । राष्ट्रीय संवेदनाको बहुते प्रतिष्ठित किसे
 बिना ही अन्तरराष्ट्रीय होनेके चलने आज देशमें जातिवाद और भाषावाद
 बीसी प्रतिपामी मजिष्ठोको मजबूत बनाता है । सम्प्रति हमारे जन-जीवनमें
 एक ओर जातिवाद और भाषावाद है और दूसरी ओर भाषाहीन अन्तर
 राष्ट्रीयता है । इन बहुत-कुछ विरोधी परिस्थितियोंके बीच हिन्दी और
 राष्ट्रीयता जो ऐतिहासिक वृद्धिमें हम समय स्थिति हमनी चाहिए भी
 अपने-आपको उपेक्षित पाती है । ऐतिहासिक पद्धतिकी ठीक-ठीक समझ
 बिना उसकी परिचायनामें अन्तरराष्ट्रीयके स्थापन हमारे देशमें जातीय
 और भाषाई वृत्तियाँ विकसित कर दी हैं । यदि एक बार राष्ट्रीय भाव-
 बोधको हमने समझता आत्मगत किया होता तो यादव यह विमलकी
 स्थिति न होती । यही यह भी स्मरनीय है कि किसी देश या भूभागकी
 सांस्कृतिक गहराई और राष्ट्रीय एकता एक-दूसरेके ठीक पर्याय नहीं हैं ।
 अनेक राष्ट्रोंका पुरेप सांस्कृतिक तत्पर बहुत-कुछ अपन-आपको
 एकद्वारा अनुभव करता रहा है । पर उसके सभी देशोंके राष्ट्रीय बोध
 अलग-अलग और कभी-कभी एक-दूसरेके विरोधी भी रहे हैं । ठीक ऐसी
 ही स्थिति हमकारी संस्कृतिही है, जिसके भाषावाद अनेक देश हैं, पर

उपरा राष्ट्रीय स्वयंसेवक संघ है। वस्तुतः आधुनिक युगमें राष्ट्रीयता के भावके अन्तरागत राजनीतिक तत्त्व कुछ ऐसा प्रबल हुआ है कि प्राचीन धार्मिक भाषाई और सांस्कृतिक आचार अपने-आपमें राष्ट्रीय भाव-बोधके लिए पूरे नहीं पड़ते।

जैसी यादी हमारी अन्तरराष्ट्रीयता है वैसा ही बीधा हमारा अन्तर-राष्ट्रीयता है। देशकी नीतिक सम्भावक प्रतिभावा दृष्टि ही जाना प्रमुख। इसी कारणसे हुआ है। हम जो दुर्गती होने हैं कि हमारे देशमें माधव नीति, आत्मसंयमन लासही रमेश ईश्वर और विश्व-मन्त्र के विचार और लक्ष्य नहीं है और नहीं हो पा रहे हैं उसके ये ही दो प्रधान कारण हैं—एक तो राष्ट्रीयताकी अभाव और दूसरे अन्तरी-राष्ट्रीयता के लक्षण-लक्षणों की विविधता न होना। यदि अन्तरराष्ट्रीय होनेका अर्थ है कि हम विदेशी से हैं और आधुनिकी वस्तुओं बिना किसी संकोचके लक्ष्य रहे तो मान्य उगरी एक विचारित यह भी हो सकती है कि हम अपने लिए बना-बनाया ज्ञान-विज्ञान भी समीचीन पारदर्शनके माध्यमसे विवेचन लक्ष्य रहे। पर यदि नीति प्राचीन और विचार दोषों ही हमें किसी हद तक आत्मनिर्भर बना है (वस्तुतः तो प्राचीन भी वस्तु प्रत्यक्ष देने नहीं था और आगे के ज्ञानों में तो यह विचार अक्षय्य ही नहीं अन्तराष्ट्रीय भी है) काकि प्राचीन नीति और संस्कृति सर्वोच्च विचार कभी नहीं हो सकती) तो यह कारण है कि हम अपनी राष्ट्रीय अहंता को उन्नत और लक्ष्य न करें और अपनी प्राचीन अपने अक्षय्य और विचारों के अक्षय्य अक्षय्य बनाएं। अन्तराष्ट्रीय अक्षय्य और राष्ट्रीय अक्षय्य के विचार ही प्राचीन विचार अक्षय्यों एवं अक्षय्य न कर लक्ष्य है।



